

• مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966

• العدد 434 سبتمبر 2006

أ.د سليمان الشطي يكتب عن:

علي السبتي .. أفق التجديد ورحابة الأصالة



قمة أدبية في اليمن

عبدالله خلف

مفهوم التراث في المسرح الكويتي

د. نرمين الحوطي

أنطولوجيا المسرح

د. وطفي حمادي

محمود درويش المتحرر من سطوة الزمن

د. عزيز عدمان

الشعر: حارس الحقول

حسن خضر

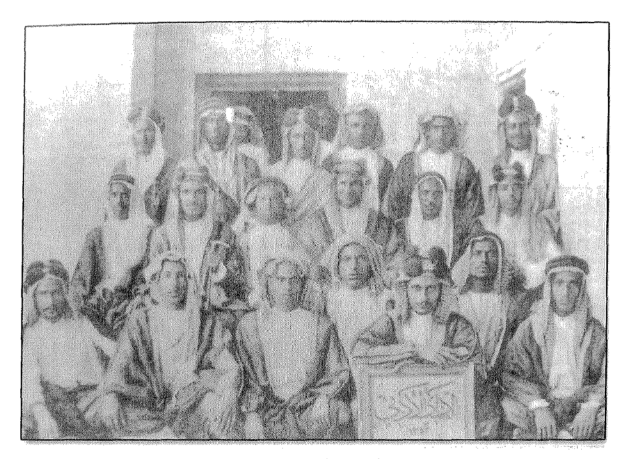
المقالات: كلام في الآداب

د. خالد الشايجي

القصة: الرجل الجالس على العتبة

بقلم: خورخي لويس بورخيس

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

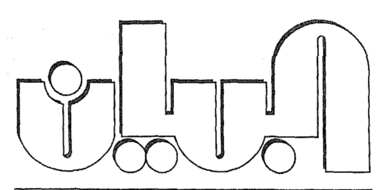


النادي الأدبي تأسس في سنة ١٩٢٤



تأســـت الرابطة الادبية فى الكويت سنة ١٩٥٨ ، وضمت فى عضويتها عددا
كبيرا من مفكرى وادباء الكـــويت ، ثم تحولت فيما بعد الى رابطة الادباء

The literary league was founded in Kuwait in 1958. It included a large number of Kuwaiti's men of letters & writers. Later it was called Kuwait Men of Letters Society.



العدد 434 سبتمبر 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدَر العدد الأول في أبريل 1966)

رئـيس التحـريـر:

عبدالله خلف

سكرتير التحـريـر:

عدنان فرزات

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

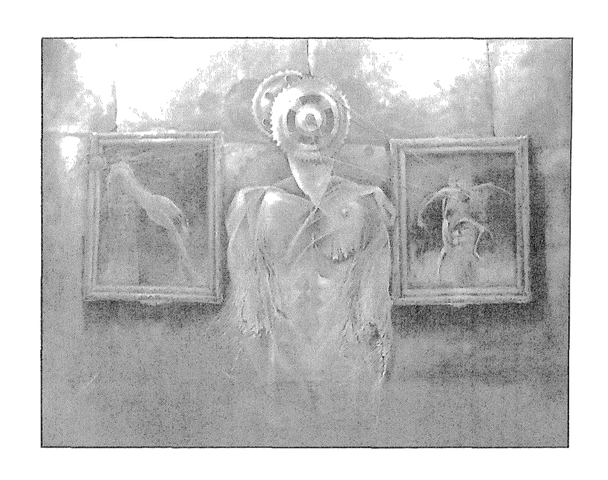
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(434) September - 2006



Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**





قمة ثقافية أدبية في اليمن
مع انعقاد المكتب الدائم لاتحاد الأدباء العرب

بقلم : عبد الله خلف

تحت رعاية الرئيس علي عبدالله صالح رئيس الجمهورية اليمنية افتتح الأستاذ عبد القادر باجمال رئيس مجلس الوزراء صباح الأحد الموافق ٢٠٠٦/٧/٣٠ وقائع دورة المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورافقها ندوة العلامة "ابن خلدون" التي احتضنتها صنعاء العاصمة المتأصلة في أعماق التاريخ العربي.

وحضر حفل الافتتاح الكبير الأستاذ حسن اللوزي وزير الإعلام والأستاذ خالد الرويشان وزير الثقافة، والأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح.. وألقى رئيس الوزراء كلمة أكد فيها أن الأدباء والمثقفين هم ضمير الأمة العربية، وحاملي همومها القومية والإنسانية من خلال نشاطهم الفكري والثقافي وإبداعهم الأدبي موجهاً بأهمية الإلتزام والسعي نحو ثقافة متنامية وشاملة، تسيرها روح التسامح بعيداً عن ثقافة نفي الآخر ولغة التخوين والتكفير، ومُشدداً على ثقافة الحوار كمنطلق لإقرار مفهوم الحوار بين الثقافات.

وناشد الأدباء أن يواكبوا الثورة الإعلامية التي يشهدها الإعلام العالمي وضرورة الاستفادة من ذلك لصالح الثقافة والمثقف، إلى جانب الاهتمام بالكتاب باعتباره وسيلة الثقافة الأولى التي لا غنى عنها..

ونوّه باجمال بضرورة تنمية سلوك القراءة بين الناس وضرورة تكاتف الجميع من أجل محو الأمية في البلدان العربية، لأن الأمية هي الخميرة الجاهزة لتزييف الوعي وغرس ثقافة التطرف والجهالة في المجتمعات، وهي كارثة يجب أن ندرك أبعادها في أوساطنا الشعبية، ووضح ضرورة تجاوز التكرار والاجترار من الماضي وأهمية التطلع نحو الجديد المتجدد..

وألقى الدكتور عبد الله حسين البار رئيس اتحاد الكتاب اليمنيين كلمة رحب فيها بالأدباء والباحثين المشاركين في ندوة "ابن خلدون" وعبّر عن الحزن والألم لما يجرى في بقاع كريمة من الوطن العربي والدم المراق في لبنان وفلسطين ثم شكر المساهمين في انعقاد هذه الدورة.

وألقى الدكتور علي عقله عرسان الأمين العام لاتحاد الكتاب والأدباء العرب كلمة شاملة تطرق فيها إلى الوضع العربي في لبنان وفلسطين والعراق مؤكداً إلى ضرورة الإلتحام العربي والبحث عن خيارات بديلة تخدم المصلحة العربية أولاً.. ورفض

التطبيع مع العدو الصهيوني، والوقوف في وجهه بشدة. والتحرك تحت عنوان (المقاومة بديل والتحرك هدف) ومواصلة العمل والضغط الجماهيري لإجبار الأنظمة العربية التي تعترف بالكيان الصهيوني، وتلك التي ترتبط معها باتفاقيات ومعاهدات، والالتزام بالصراع العربي الصهيوني بوصفه صراع وجود وبقضية فلسطين بوصفها قضية قومية، وباتفاقية الدفاع العربي المشترك، وإغلاق سفارات العدو وإنهاء التمثيل السياسي واستدعاء السفراء العرب وإغلاق المكاتب التجارية، والقنصليات وقطع كل شكل من أشكال التعامل والاتصال والتعاون مع العدو.

ندوة ابن خلدون :

وتطرق الباحثون في بحوث عن ابن خلدون معدة من قبل تناولت عصره وفكره، وفي الجلسة الأولى قدمت ثلاثة أبحاث: (الرحلات الخلدونية قراءة في حياة ابن خلدون) لمهدي التمامي من ليبيا و (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) لمسعود عمشوش من اليمن،وموسوعية ابن خلدون للدكتور محسن الحامد من اليمن. ترأس الجلسة الدكتور عبدالله البار والمقرر أحمد شراك من المغرب.

وترأس الجلسة الثانية الأستاذ محمد سلماوي رئيس اتحاد الكتاب في مصر وجاء محور البحث بعنوان: "منهج ابن خلدون في التاريخ" وكان البحث الأول للأستاذ محمد عبدالله الرحومي من اليمن.

"ابن خلدون المؤرخ بين النظرية والواقع للدكتور عبد الرحمن البيطار من سوريا" ومنهج ابن خلدون في الكتابة التاريخية للدكتور محمد عبده السّروري من اليمن، التوازن بين المادية والغيب للدكتور سلطان الصريمي من اليمن، المنهج التاريخي عند ابن خلدون للأستاذ غسان عبد الحق من الأردن، والجلسة الثالثة ترأسها أحمد منور من الجزائر والمقرر إبراهيم الهنداوي من البحرين..

قراءة في الفكر السياسي لابن خلدون للدكتور أحمد الأصبحي من اليمن. ابن خلدون بين العالمية ونظرية الغاية تبرر الوسيلة لكاتب هذه السطور الأمين العام لرابطة الأدباء في الكويت (عبد الله خلف) والفكر النقدي لابن خلدون لفوزي عمر الحداد من ليبيا المنهج النقدي عند ابن خلدون للدكتور قاسم المحبشي من اليمن.

الجلسة الرابعة: ترأسها عبد الله خلف من الكويت محور البحث ابن خلدون رائد علم الاجتماع..

والأبحاث: ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع للدكتور علي الفقيه، من اليمن. موقف ابن خلدون النقدي للدكتور مصطفي النشّار من مصر والمحور الأخير في الجلسة الخامسة ابن خلدون والأدب العربي، رئيس الجلسة الأستاذ المتوكل طه.. الباحثون فهد توفيق الهندال، من الكويت في بحث هو: النقد الأدبي في مقدمة ابن خلدون، قضايا أدبية من وجهة نظر خلدونية للدكتور نادي ساري الديك من فلسطين، أثر

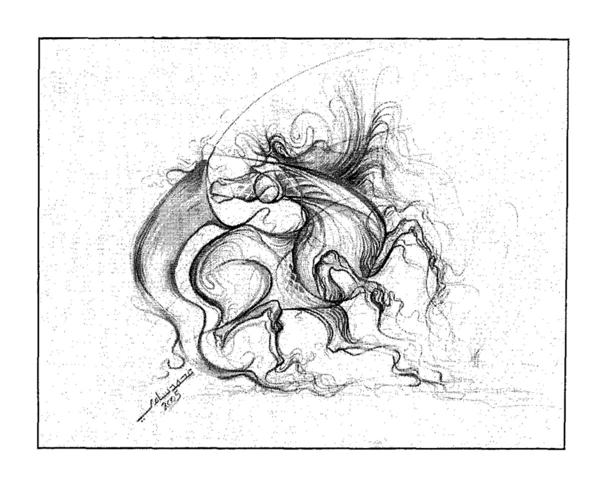


الهاجس العمراني عند ابن خلدون للدكتور عبد الحميد سيف الحسامي من اليمن. وابن خلدون فلوكلوريا للدكتور صبري مسلم من العراق.. النص والقراءة عند ابن خلدون للدكتور عبد الواسع الحميري من اليمن.

وختمت الاحتفالية في كلمة لرئيس الاتحاد العام والبيان الختامي لاجتماع المكتب الدائم وتوصيات الندوة وكان هناك لقاء للأدباء مع فخامة الرئيس علي عبد الله صالح في قصره..

هكذا احتضنت اليمن وفي عاصمتها العريقة دورة المكتب الدائم لاتحاد الكتاب والأدباء العرب وندوة العلامة (ابن خلدون).

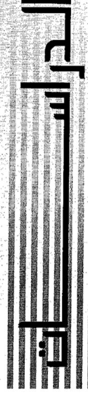






علي السبتي
أفق التجديد ورحابة الأصالة

بقلم : أ.د. سليمان الشطي
(الكويت)



علي السبتي
أفق التجديد ورحابة الأصالة

بقلم : أ.د. سليمان الشطي
(الكويت)

■ **الحداثة عنده روح تتشكل في أشكال وتغييرات أساسية في البنية العميقة للشعر ، وليس الشكل السطحي الخارجي .**

مع علي السبتي دخل الشعر الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية، فقد كان هو أول من طرق بابها بقوة بقصيدته "رباب" (١٩٥٥) التي تبدت بهذا الشكل الجديد الذي ستكون له الصدارة في ستينات القرن العشرين وما بعدها، كانت هذه القصيدة نغمة فريدة تنتمي في مداخلها وزوايا النظر فيها ولغتها وهيكلها الشعري إلى هذا الجديد الذي أخذ يطرق باب الشعر العربي بقوة ، لقد جاءت نقطة الانطلاق الأولى تحمل نكهتها الخاصة، عوالمها المتميزة والحادة في نصها الذي يصل إلى منطقة الإثارة:

يا أنت يا غولاً يخيف إذا ادلهم
الليل أو طلع النهار
يا باعثا في الأرض آلاف البغايا
بغد تثور الأرض ثورتها ، فتقتلع
الجذور

وتعود للدنيا الشموس وضيئة الدم والإهاب؟
(بيت من نجوم الصيف ص٤٥- ٤٦)

هذا الدخول إلى الحداثة لم يتوقف عند حد تجاوز القافية المهندسة ، ولكنه حمل معه معنى من معاني الروح الجديدة في الشعر الذي يصعب أن يستوعبه الذي كان قائماً. إن طبيعة التشكيل والتعامل مع الصور الجديدة المستحدثة التي تمتد منبثقة من زاوية خاصة تستجيب لروح حديثة لها رؤاها وصورها وصياغتها.

يفاجئك هذا الخطاب الموجه بأسلوب أسطوري يستحضر مغزى الغول المخيف، وقد تدفق متواتراً بصور لا يستوقفها البحث عن قافية مناسبة لأن طبيعتها المتتابعة تدعو إلى تجاوز الوقفة عند نهاية البيت.

لم يكن هذا التوجه عند السبتي يمثل رفضا قاطعا لجمال القوافي المنتظمة، ولكنه محاولة لفتح آفاق جديدة ، واستجابة لإيقاع العصر وحركة التطور الشعري، مع المحافظة على الشكل الموروث عندما تستدعي التجربة حضوره، فلكل شكل جمالياته ومداراته الخاصة. يقول:

كل درب مررت يوماً عليه

حلقت فوقه من العطر هاله

ويقـــول أيضـــاً:

قلبه كالرماد خلّفه الجمر

وفي عينه أمات الذباله

(بيت من نجوم الصيف. ص١٢٩)

كان علي السبتي، مع ميله للشكل الجديد في مرحلته الأولى ، يقدم النمـوذجين، ليس على مسـتـوى التجاور الزمني للقصائد فقط ، ولكن أيضاً في التجربة الواحدة، فيحضر ذلك المزج الحيوي، حينما يرى أن تصاعد الإيقاع يفرض وجوده، فيلجأ إلى القافية المنتظمة باعتبارها أداة تعبير مطلوبة فرضت وجودها، كما نلاحظ في قصيدته "في عشنا ثعبان" حيث جمع بين شعر التفعيلة والشعر العمودي ، وهي محاولة خاضها أكثر من شاعر في تلك المرحلة، تماماً كما أنه سيسقط الحدود بين العامية والفصحى عند الضرورة.

لقد حافظ على هذا النهج في دواوينه الثلاثة ؛ وظل يواصل تجاربه ويتقلب بين امكانات القصيدة العربية ، يقدم ذلك التجاور الحيوي بين التجارب والأشكال المختلفة، وإن بقيت نغمته الخاصة هي وحدها البارزة تحمل معها تطورها وتغيرها في كل مرحلة من هذه المراحل، إذ أن الحداثة عنده روح تتشكل في أشكال وتغييرات أساسية في البنية العميقة للشعر، وليس الشكل السطحي الخارجي، ففي شعره يعتمد الشكل العمودي عندما تستدعيه طبيعة التجربة وموضوعها، فتجربته كما أخذت من الحداثة الشيء الكثير فإن روح وطبيعة الإرث الشعري العربي راسخة تطل كثيراً، ليس في شعر السبتي فقط، ولكن عند كل شاعر عربي كبير يدرك وعيه المتميز ودوره التاريخي، مهما حاول الانقطاع تعمداً وتصميماً، فالشاعر المتمكن هو ابن ثقافته التي ينتمي إليها دون أن يضيع أو يتهاوى تحت سنابك التقليد، فروحه الخاصة حاضرة ووعيه متحفز.

في ديوانه الثاني "أشعار في الهواء الطلق" لخص علي السبتي المرحلة التي عاشها بمستوييها : مستوى الحياة ومستوى الفن ، فعايش مرحلة التحولات الكبرى وشهد الكثير من آلام وآمال الحياة فقال في شعر التفعيلة:

أحمل في رأسي هموم جيلين

جيل يكاد يخطر العذاب

وآخر تو ابتدا في سلّم العذاب

فهو يعيش نارين

نار انتظاره.. ونار أن تموت النار في التراب

(..أشعار في الهواء الطلق.ص ٦)

وقال في شعره العمودي :

أنا من جيل إذا شاء فلا

عاصف يثني ولا من يعسر

يتحدى يتنزى ثورة

فإذا الدرب ربيع مسفر

(..أشعار في الهواء الطلق .ص ٢٠)



بين هذين النغمين يتردد شعر السبتي ، نجد في الاستشهاد الأول صيغة ، وفي الثاني صيغة أخرى مقابلة على كل مستويات التناول اللغوي الفني التشكيلي.

في الديوان الأول لعلي السبتي "بيت من نجوم الصيف" والذي صدر في أواخر الستينات "١٩٦٩" وفيه نتاج الخمسينات والستينات تتجلى ملامح هذه الطرقة الأولى لباب الحداثة الشعرية في الكويت، وهي حداثة تكاملت مقوماتها، فلا تتوقف أو تكتفي بتغييرات الشكل الخارجي، ولكنها تغوص في المناطق المغرقة بهموم عصر يلهث وراء التطور وقد هجمت عليه رياح التغيير. قدم شعر المدينة المعاصرة التي تغرق في أتون أفكار وتوجهات وأخيلة تموج بها عقول أبناء المدينة المعاصرة.

لقد فرضت هموم المدينة المعاصرة سماتها ولغتها ، فاتخذت كامل زيها وهيئتها في ليلها المتعدد الطبقات والمتشاكل في همومه وقضاياه والذي تظهر عقده كلما ازددنا تأملاً فيه، لذا تأتي تجربة التعبير عن هذا الليل الفريد لتقدم أحد المرتكزات الكاشفة لطبيعة العلاقات الجديدة شكلاً وموضوعاً.

لقد أطلت وتجلت المدينة الحديثة من خلال الليل، فتجاورت المفردتان: الليل والمدينة في قصيدته: "الليل في المدينة"، الليل عالم معهود معروف، ولكنه عندما يكون في المدينة يتحول إلى شيء قادم إليها، يحل فيها، وهذا القدوم سيعطي ملمحاً جديداً لعلاقة ليس من الصعب تلمس إيحاءات كثيفة ذات أبعاد موغلة في الأعماق رمزية المنزع. لدينا ليل خارج المدينة وآخر في داخلها وفي مقابلهما ثمة ليلان آخران؛ أولهما ذلك الليل الحيادي المحكوم بآليته، بساعاته ودقائقه وثوانيه المنتظمة، وعلى العكس منه ذلك الليل الذاتي الذي تتمحور حوله الوحدة والمعاناة الفردية والمحمل بكل الأثقال، وهذا الليل الفردي يواجه عادة كل مستويات الليل الآخر، ويطل علينا في هذا المقام ذلك الليل الموروث القابع في أعماق الذاكرة، ليل المهمومين مثل ليل امرئ القيس الذي أرخى عليه سدوله بأنواع الهموم، والذي استطال وتحجرت نجومه. ومثله ليل النابغة بطيء الكواكب والذي رد عليه همومه التي قد نسيها في نهاره، فجاء ليل القلق والخوف حين راح يرى تلك الخطاطيف الحجن بحبالها المتينة والتي تمتد بها أيد تنزعه من مكمنه.

ويتصل بهذا الليل ليل المحبين الذين تنبسط آلامهم وأشواقهم إذا الليل أضواهم، فهم بين ليل صديق ساتر وليل آخر يطيل الهموم ويجسدها حتى يأتي السؤال عن ليل الصب متى غده.

لقد تقلبت مفردة الليل وامتلأت بدلالاتها وتعددت إشاراتها ولكنها تبقى تحمل دائماً آفاقاً رحبة لا مدى محدداً لها ، فالليل هو الشق المعتم من قسمة الزمن الذي انقسم بينه والنهار المبصر. وفي ظلمته تنفتح هذه الآفاق ، فليل المدينة الحديث خاص، مرعب، مخيف، هائج، هو ليس ليل المدينة ولكنه

"الليل في المدينة"، أي قادم عليها، يدخلها حاملاً علاماته التي يشير إليها مطلع النص:

الليل أقبل بالعويل وبالنباح

ويكل هائجة الرياح،

كالبوم تصفر في القفار

وينز من صدأ الجراح

حمىً تقض مضاجع الشبان،

تفرز في جوانبها سهام لهيب نار

من أين هذا الليل..من أي الصحارى

من أي حالكة البحارِ

من أي واد للوحوش، يفح بالدم والدمار

كالداء يولد إثر داء

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف: ص ٦٥، ٦٦)

هذا الابتداء محكوم بالوصف المغرق بالظلمة وبأطرها التي تذكر بها، من عويل ورياح هائجة كأنها بوم تصفر في القفار مؤذنة بالفناء الآتي، وهو ليل مؤطر أيضاً بأسئلة تشير إلى عوالم ليلية المصدر.

في أول النص، وفي آخره، إشاعة لجو من الأصوات الليلية المخيفة، تجسدت بالعويل، وهو صوت بكاء مرتفع دال على الحزن الصارخ الذي فاض عادة من جوانب صاحبه. ومعه صوت آخر هو النباح الليلي الذي يدل على الخوف والانتباه، ويستكمله "بكل هائجة للرياح".

وفي ختام القصيدة نلتقي بصوت مشابه، بعويل آخر، أكثر وحشية، "والريح تعول كالذئاب المستريبة". وكل هذه الأصوات ظلامية المنزع تشيع الخوف والرعب.

بهذا التأثير الصوتي يبدأ قصيدة ليل المدينة ويختمها به. ولكن للصورة جوانبها الأخرى المكملة: هيجان رياح صفر، وهي رياح اتخذت شكل بومه، وينز من صدأ الجراح حمى تفرز سهام لهيب نار. ثم تأتي أسئلة ليس لها من جواب، والسؤال، دون جواب، يصبح ليلاً فكرياً غامضاً لامعنى له. إننا أمام ليل صحراوي من حالكة البحار، من وادي الوحوش، يفح بالدم والدمار، لتكون الجملة الجامعة:

كالداء يولد إثر داء

ليل ترى ام ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف :٦٦)

الصحراء هنا ليست الصحراء، وحالكة البحر ليست البحر، ووادي الوحوش ليس الوادي الذي يحتضن الجبل المهيب، ولكنه وادي يفح بالدم والدمار.

وتتراكم، متوالية، الصور التي تؤطر الليل الهابط على المدينة الذي عندما هبط حدث التحول، الذي تبدى لنا في صورة تدل على المنزع الظلامي الذي ساد. هذه الصورة التي ستعود إلى هذا الليل القادم، المدينة أصبحت بحراً من الحيتان "تتف" دوداً.

صور مرعبة تجمعت لتشير إلى هذا الليل الهابط على هذه المدينة.

أن قصيدة المدينة الحديثة التي راحت تتشكل تتكئ لغتها المجازية على تجربة حديثة تحتاج إلى مثل



هذا التشكيل اللغوي الذي يتوغل في ظلمة تعقيدها، وتقتلع القشرة الظاهرة، فإذا الليل في المدينة ليس هذا الظاهر الذي تتلألأ فيه الأنوار حتى غدا يحاكي وضوح النهار، ولكنه ليل تعرى فتجاوز الشاعر طبقاته الظاهرة، فسمع صوتاً هو صوت عويل ونباح ورياح هائجة، ورأى جراحاً صدئة وسهام لهيب نار، ووادي وحوش يفح بالدم والدمار، لتكون الوقفة الجامعة حين تبدو صورته: داء يورث داء..

إن ليل المدينة الظلامي هذا سيظل حاضراً في التجربة الحديثة، وألح عليه السبتي، حيث يعود إليه كرة أخرى في قصيدة "خواطر في منتصف الليل" التي تعود إلى المنطلق نفسه، حيث الليل الذي يعوي ثم تتوالى الصور الدالة والمنسجمة مع ما سبق من صور ، أن هذا الليل سيبقى :

فالليل عواء

الليل خنافس في حفره

أصوات ترهبني

ترهق أعصابي

تأكلني .. ياليل عذابي

أو مالك من فجر

(بيت من نجوم الصيف : ١٥٢-١٥٣)

ثمة هواجس حاضرة هنا: الصوت، والصورة، والأثر والنتيجة والسؤال، كلها تجمعت في هذه اللقطة، فالليل = الصوت هو مرة أخرى عواء، والعواء صوت غير منتظم مؤذي مثير للأعصاب، أما الليل= الصورة، فهو خنافس في حفرة، أما أثرها فأصوات ترهب، والنتيجة السقوط في هوة الليل والعذاب، ليأتي السؤال عن هذا الليل، وهو سؤال قلق غير واثق من مجيء فجر له. وهذا العالم المخيف لا يغيب من تجربة الشاعر، لأنه صدى لحاضر قاتم، لذا سنجد ملامحه في أكثر من موقع، انظر إلى قصيدة " نيرون " التي تستحضر اسما ظلامياً فتأتي صور من العينة ذاتها: تنعب الغربان والبوم تنادي، ونيرون سيعود مع الظلماء والليل. وتتراكم الاستدعاءات من سل في العين، وروح ثمود وهكذا حتى نصل إلى المحز الأخير حين يميت نيرون الأمنيات:

ويحيل الأرض

سردابا

حزين الحشرجات

غن ما شئت

قبيل الليل

إن الليل آت ؟

(بيت من نجوم الصيف : ص ١٠٥)

لا تنفرد هذه اللغة الموغلة في عوالمها المظلمة المؤلمة في تجربة السبتي، فثمة عالم آخر يستحضر لغة أخرى مباينة ذات إيحاءات مختلفة، ففي مرحلة الخمسينات والستينيات، تفتحت عند جيل علي السبتي آفاق تجاوز الواقع القائم إلى حيث مناط الآمال والأحلام، وتجلى زهو مرحلة تفتح الحرية، وتنامي حركة التحرر السياسي والاجتماعي التي تواكبت معها حركات التغيير الفني، لذا كثيراً ما نجد تجاور معاناة المواجهة مع لمعان



وبريق الأمل، ولكلّ منزع لغته وصوره وإيقاعه ، سنجد أن الإشراق والتوهج على مستوى الواقع سيقابله لغة وصور منسجمة معه وتعاكس الجو المعتم الذي لاحظناه في ليل المدينة ، إنها تشكيلات تومئ بشفافية إلى شيء مختلف، فإذا كانت اللغة السابقة تتغلغل بحدة قاسية في تصويرها لذلك الجانب الظلامي فإنها عندما تنتقل إلى هذا الشط الآخر المناقض المتفائل ستختار اللغة والصورة والصياغة التي تشير إلى مراميها بشفافية رفيقة:

يا غادهْ

يا نغم الأغصان المياده

في فجر صيفي الأنسام

يا أعذب من أعذب أحلامي

يا نهراً من طيب العنبر

تحرسه الأقمار الصيفية

يا أحلى من قطعة سكر

في فم طفله

يا أروع من قبله

من أول وهلة

يا عسلاً

يا خمراً

يا كوثر

(بيت من نجوم الصيف: ٧٩،٨٠)

تتوالى الصور التي نراها دالة على هذا التحول النفسي المنعكس على بنية القصيدة كلها. إن حركة النداء التي سادت في هذه الفقرة ذات منهج تعبيري، يد ممتدة في شكل ابتهال تزداد حركة تسارعه للدلالة على التلهف. وتجاورت مفردات تدل على الإشراق والتوهج، والصور المبهجة، فيها خروج من أطباق المدينة واكتضاضها إلى انفتاح الطبيعة التي اتخذت هيئة المبتهج، لقد تجلى الإطار الصوتي والحركي، وهكذا تتجاور منابع الإحساس بمفردات النغم، والغصن المياد، ونلمس تحول اللحظة الزمنية من ليل إلى أنسام فجر صيفي، وأحلام عذبة، ونهر من عنبر، وأقمار صيفية إلى آخر هذه المتواليات. ينتقل من المرئي إلى المحسوس إلى المتذوق ، إلى تلك القبلة البكر التي تهز الأعماق ليتصاعد إلى العلوي السماوي حيث الكوثر الذي هو شراب أهل الجنة.

والقصيدة كلها تشع بهذا العالم المنير ، هو المقابل لشيء داخلي يتحرك ، لأمل يتجاوز الفردي إلى العام. لذا عندما نصل إلى نقطة التلاقي الأخيرة ندرك آفاق التطلع والإشراق أنما هو انطلاق نحو الحرية التي كانت شعار وهدف تلك الحقبة :

سأظل على الشاطئ أنتظر

ويشع القمر

فأرى وجهك فيه

وأرى عينيك الزرقاوين

غابة ألوان سحريه

وأرى شعرك شلال عبير

وأشم شذاك العربي

يملؤني حبا للإنسان

بين يغني للحرية

للثورة تعلن ميلاده !

(بيت من نجوم الصيف. ص: ٨١، ٨٢)

انظر هذا النغم المتفائل الحامل للأماني ذاتها في قصائد أخرى مثل قصيدة " حمدية والغد الأخضر "التي يتلون فيها الزمن القادم -الغد- بالخضرة، ويتجلى إيقاع الثورة، فتكون العبارة صوت صخاب يهدر وتشتد وترتفع إيقاعاتها، وتبدو شعاراتها المرتفعة والتي يتناسق معها صوت القصيدة.

وهكذا تخرج تجربة السبتي عن النمطية والتعبيرات المكرورة، وأصبح مالكاً لزمام تجربة قادرة على الاستجابة وتشكيل شعره الشكل المناسب، فالشاعر الجديد انتبه، ومن ثم استثمر حيوية الشكل وتنوع طرق الأداء، فلم يعد أسير نهاية مغلقة، فأمامه آفاق مفتوحة يستطيع أن يتحرك فيها بحرية.

الحوار في القصيدة

أول ملامح الحس الدرامي في القصيدة الحديثة هو دخول الحوار وتعدد الأصوات الذي يتم من خلاله فتح مجالات واسعة لعرض مواقف متعددة. ويتخذ هذا الحوار عند السبتي أشكالاً متعددة ، منها ذلك الحوار الذي يصدر من طرف واحد، فيكون حواراً يقابله صمت، يتوقف عند حدود البوح الذي لا ينتظر ردا، ولكنه بوح كاشف، نشعر معه أنه خرج بنا من حدود الدوران داخل النفس إلى حركة توشك أن تمزق الصمت وصولاً إلى الصراخ. هذا، مثلاً، خطاب يمتد في قصيدة "سيدتي" يصدر من متحدث إلى سامعة مفترضة، فيتخذ القول شكل المخاطبة، يقول:

سيدتي

أكون كاذباً لو قلت ما اشتهيت

جسمك الحرير

ولم أود أن أضمه ، أغرق بالعبير

أغسل روحي التي تراكمت بها

الهموم من سنين

(بيت من نجوم الصيف.ص ١٦٦)

هذا البوح لم تكتمل أركان الحوار فيه، ولم تتقابل أطرافه وكان الصمت هو الطرف المقابل لهذا الصوت في القصيدة ، ويستمر بعد ذلك مسار الحكاية من خلال خطاب الشخص المتحدث متصاعداً، حتى يصل بنا إلى حالة من أشد حالات الحوار حميمية، هو الإلتصاق الوهمي، الذي يتم في خاتمة المطاف في لحظة يبرز فيها حلم جنسي يجمتع فيه طرفا الحكاية اللذان ظلا طرفين متباعدين فلم يتبق إلا الأحلام المجهضة والأفعال الناقصة التي تجسدها هذه العملية الجنسية:

سيدتي،

أكون كاذبا لو قلت أني ما حلمت

بذات ليلة شممت ما شممت ثم دخت

وفي الصباح بعدما رأيت ما رأيت

خجلت من فراشي الذي أبثه

الأسرار

(بيت من نجوم الصيف.ص١٧٠)

إن الأحلام تكشف ثنائية أنفسنا التي تنقسم إلى قسمين فنكون عادة نمثل طرفي الحوار، فالحالم يحاور نفسه، والحلم الجنسي عملية طرفاها واحد. وهكذا قدمت لنا هذه القصيدة تكويناً متناسقاً من خلال حوار وحلم تشكلت بهما بنية درامية كثفها هذا الديالوج.

في قصيدة "أشعار في الهواء الطلق" ستكتمل دائرة الحوار من خلال استجابة الطرف الثاني، وهذا سينعكس على الروح العامة في القصيدة:

هاتي يديك فمن سواك يزيل ما بي

من عناء

هاتي وخلّي بعض شيء للقاء

- أو نلتقي

- قد

- أين مثلك في النساء؟

(أشعار في الهواء الطلق.ص ١٨)

إن المواجهة بين طرفي الحوار في أي مشهد درامي تصنع تحولاً في المسار، وهو ما حدث في هذا المقطع الذي قام فيه الحوار بوظيفة درامية وانفعالية تصاعدت في المقطع التالي:

وفتحت لي باباً على الدنيا وباباً من أمان

بابان من طول انتظار للقـــاء

يصفقان

وأنا الذي يبست عروقي من زمان

كيف انتظرنا كل هذا الدهر؟

.... إنا عاشقان

(أشعار في الهواء الطلق:١٨)

الحوار داخل العمل الدرامي نافذة نطل من خلالها على الأحداث التي نشاهدها أو تلك الغائبة التي لا نراها ولكن الحوار يصلنا بها رواية. ولن يخرج الحوار في القصيدة عن هذه الأهداف، سيحمل الطابع نفسه مع إضافة الإيجاز الشعري الذي يعتمد على اللمحة الخاطفة. وهذا ما نلسمه في هذا المشهد الافتتاحي في قصيدة " مقاطع من قصائد منسية " التي تبدأ بسؤال مقطوع يعقبه فراغ ونقط تمد مساحة التفكير فيه:

ألستَ .... ؟

أجل وشعرت بالرعشة

تهز مفاصلي وترج قلبي، كيف

تسألني ؟

تراها قد محت اسمي

- وكيف الحال ؟

- حالي آه - أحسن حال !

وغابت في زحام السوق يتبعها كمثل

الدودة الصفراء

لكن ... من بني وطني!

(أشعار في الهواء الطلق.ص ٤٢)

وفي هذا الاستخدام للحوار القصصي لا المسرحي، حوار تتخلله تساؤلات داخلية غير منطوقة، وصف لحركة. وبهذا يكتمل مشهد تنطلق منه القصيدة ..

ويتخذ هذا الرسم للمشاهد

المرئية أو المسموعة مداه حينما يحاول علي السبتي أن يحيك حكاية كاملة داخل القصيدة، تستوي خطوطها كاملة من خلال سرد شعري ، كما لاحظنا بعضاً منه في قصيدة "سيدتي" ونجد مثله في قصيدة "في الليل يذوب الجليد" التي يتجمع فيها وصف شامل بالأحداث والخلفيات فنرى الحكاية التي تقابلت أطرافها: الفتاة الشابة الأصيلة التي تعاني من زوج مفروض عليها أرهقه السعال، والحبيب وهو شاب من عامة الناس، ونسمع الصوتين يأتيان متتابعين، كل واحد يروي طرفاً، تقول الفتاة :

خلي المكان وذوّب الليل الزمان

نام " الغراب " ألست تسمع نام ،

أرهقه السعال

ياليته لا يستفيق .. أكان ما أبغى

محال

وبعد خطابها يأتي خطاب الشاب:

أنا يا حبيبة لست أنكر أن حبك في

دمائي،

لكن لي شممي وشامخ كبريائي

(بيت من نجوم الصيف، ص ٨٩، ٩١)

ويعود السبتي إلى مثل هذه الحكاية مستعملاً آلية الموقف الدرامي وأسلوب الحوار في قصيدة "كلمات كتبت في ليلة قلقة " حين يتداخل أكثر من حوار كاشف للأحداث التي تأتي مشابهة لمشهد مسرحي الذي ينبئ عن نفسه وتنسجم خيوط حكاية تتعادل فيها الأحداث التي تقوم على مشهدين متكاملين، أولهما مشهد الراوي مع الليل المخيف يقرأ ديوانا من شعر عبيد السلطان المزيفين، ونسمع صوت ثورته مرتفعا :

وصرخت أيا لعنة رب الأكوان؛

حطي فوق جبين السلطان؛

واقتلعي عين الشاعر هذا الدجال

ليرى في داخله آلام الأجيال

أيرى وبداخله نفس كذابة

مقفرة كخرابة؟

(بيت من نجوم الصيف: ص١٩١، ١٩٢)

أما الصوت الثاني فيأتي مع مشهد حكاية يسردها حوار يركز الأحداث ، فتقترب القصيدة من عرض المسرحية المباشر، وهو عرض يقدم عادة في المسرحية أطراف الحكاية كلها التي تكشف عن خبايا الليل وأسرار المجتمع واختلال العلاقات والاختيارات الخاطئة. وتسجل القصيدة مشهداً يجمع بين الراوي الذي تسلل إليه الحوار من خلال تشابك خطوط المكالمات التليفونية ، والفتاة التي استبد بها شوقها ولا يشبعها زوجها "البغل المنهوك الذي تعدى الستين" ، ثم صديقها على الطرف الآخر من الخط.

في هذا المقطع اقترب الشاعر في إدارة لغته وتركيبها من طبيعة رسم مثل هذه المشاهد الذي لا تعترضه عوائق أو اشكاليات القافية المنتظمة، فيسترسل مع مجريات الأحداث متوقفاً عند جزئيات وتفاصيل الوصف الذي يحاول أن

يحافظ على مستوى الشعرية في القصيدة ليحقق الانسجام بين مقتضيات الشعر ومتطلبات سرد الأحداث، فالراوي، بعد أن استفزه شاعر السلاطين، يكمل ليلته القلقة:

وأدرت الهاتف علّ صديقاً مثلي

سهران

يحمل عني بعض الأحزان

فإذا صوت جوعان

- نام القرد فيا روح الروح تعال !

أوقف سيارتك الحمراء لدى البقال

وادخل من باب البستان

ستراني بقميص النوم ، على رأسي

شال !

- لكني أخشى أن يستيقظ ؟

- لا ذاك محال

أسرع فاللهفة في أعراقي بركان

يكفي ما عانيت أنا بنت العشرين

والبغل المنهوك تعدى الستين

ياليتك تنظره وهو يخور كثور

مطعون

وأنا وحدي تتأجج فيّ دماء العشرين

- لا تكتئبي !

- أتجيء ؟

- أتعتقدين بأني مجنون !

سأحطم كل الأبواب وآتي

(بيت من نجوم الصيف. ص١٩٢، ١٩٣)

هكذا استثمر السبتي. مبكراً، بنية القصيدة الجديدة التي أضحت أرضية صالحة لإدخال مثل هذه التنويعات ، ودمج الفنون واستخدام الأصوات المتداخلة التي تتيح لنا سماع أكثر من صوت وليس فقط صوت الشاعر الذي كان يقف عادة منفرداً ومتفرداً .

تنويعات في اللغة

هذه التجارب تستدعي لغة طيعة تنسجم مع مرونة الحركة، لغة تلغي ذلك الاغتراب اللغوي الذي يدفع الشاعر في نظمه إلى مفارقة لغته اليومية ليصطنع لغة خاصة تلمع أطرافها وتصقل حتى تنسجم مع التسامي الشعري. إن هذا التوجه الدرامي سيدخل عنصر الحيوية على تراكيب اللغة القريبة المتداولة التي تنتفض فيها الشاعرية، لذا نجد أن لغة السبتي تلامس لغة الحياة اليومية ، فيجتمع فيها نسيج اللغة العربية المعهود الذي نحسه حاضراً بقوة، ولكن من خلال المفردات القريبة، ينتقيها ويصوغها صياغة منسجمة في حسها الفصيح مع محافظتها على روحها القريبة من الواقع، فتصبح لغة طيعة لا تحس بغرابتها أو بعدها عن المألوف المستعمل، وهذه صفة متصلة عادة كما كان يقال قديماً بسلامة اللفظ واستقامته. ولكنه يسعى أيضاً إلى كسر الحاجز القائم بين العامية والفصحى باعتبارهما صادرتين عن أصل واحد، لهذا يقتطف من العامية ما يراه مناسباً دون أن يتخلى عن النسيج العام الذي يحافظ على المستوى الفصيح

● يقـدم علي السـبـتي لنا عـدداً من هذه اللقطات المركـزة التي تحمل كل واحدة منها رؤية مستـترة حيناً ، ومشيـرة جارحة حيناً آخـر ، ولكنها في مجملها نقدات متأمل لا عابر ، يكشف فيها الشاعر عن مفارقته لهذا العالم من جهـة واتصاله به من جهـة أخرى ، مـــفـــارق له بحكـم الرفـض الذي يحمله ، ومـتـصل بواجب المعـايشـة ومعاناة الحياة .

المتميز، فشروط الحداثة وإمكاناتها تفتح مجالات لإهتبال أية فرصة لإغناء التجربة وإعطائها مجالها اللائق بها، فيلتقط اللفظة الدالة، صوتاً ومعنىً وصورة، فتأخذ موقعها وسط سياق يستدعيها كما في قصيدة "الليل في المدينة" حينما يقول:

و"تتف" ما ابتلعته دوداً من وباء

لقد استقطر إمكانات هذه المفردة، التي وإن دخلت العربية، فإنها ظلت تحمل روح عاميتها وتقدم إمكانات ومساحة من الإفادة استدعت استحضارها في هذا المقام بهذه الصيغة، فهي تحقق الإيقاع المنظور لحركة دالة في عملية التخلص هذه، وهو تخلص ممزوج بالنفور والغثيان، إضافة إلى الإيقاع الصوتي الذي تقدمه هذه الصيغة مما هو مألوف عند المتلقي. ويجذبه هذا النوع من تشبع اللفظة بإيقاع ملازم لها فيلجأ إليه الشاعر كي يقدم صورة المحاكاة الصوتية للفعل:

أود أن أحب أن أذوب أن "أطب"

وتأخذ إيحاءات المصطلح المحلي موقعها حينما لا تغني عنه أية كلمة أخرى عنه، فيستدعي هذا المصطلح ليعبر عن لحظة تسقط فيه أو يستهان بحياة الإنسان الكادح، فلا تصبح لهذه الحياة قيمة في ميزان المصلحة، فتكون دلالة الكلمة المعبرة دالة على رجحان كفة المال على الإنسان:

الأجل بحار نضيع الوقت نبحث عن دواء

لا ... لن نعرج " فالمبضع " بانتظار

(بيت من نجوم الصيف.ص ٦٩)

و"المبضع"، كما ورد في هامش للشاعر هو اصطلاح محلي يشير الى التاجر الذي لأجله تساق البضائع.

ويلجأ الشاعر كذلك إلى إعطاء مساحة أكبر لدخول هذا الحس العام من خلال استحضار صياغة تامة ، فيدمج لغة القصيدتين الفصحى والعامية :

نشيج مشرد يشدو أبوذية

(زرعنا وما استفادينا) ويلطم خده حسره

(بيت من نجوم الصيف.ص ١٤٦)

وتطل علينا صورة كاملة ودالية على هذا الدمج والتداخل بين اللغتين في قصيدة "تحديات في أيام صعبة" التي يراوح فيها بين العامية والفصحى، فتبدأ بمطلع

يقول:

كنت وحيداً بين أوراقي

أبحث في الدفاتر العتيقه

عن قصة عتيقه

ثم يصل بعد ذلك إلى قوله:

وأي رأس عندما يخالف

يعرف أي عرق من عروقه تلوين

مـــاذا تريدين ولست في خــرافك السمين ؟

- اشدعوه هذا الزعل

ثم ينطلق في نشيد يعتمد لغة عامية صرفة :

كانت عيونج بقلبي فرحتين كبـار

وياما زرعنا الأمل وياما بنينا الدار

فوق الرمل . والرمل تالي علي انهار

من وين صـوتج يهف يحـذف عليّ احجار

دار الزمن والزمن ما عاد للتجـار

مسكين من يشتري

عروق الهوى بدينار

(أشعار في الهواء الطلق :ص ٥١ ، ٥٢)

ونلاحظ في هذا المقطع أن لغته الفصحى تواشجت واقتربت من روح لغة الحياة اليومية، كذلك نلاحظ أنه في المقابل ارتفعت عامية التناول إلى مستوى أو طريقة الفصحى في التعبير، فالمستويان اللغويان تقاربا وتلاقيا عند نقطة تماس بينهما ينسجم مع مجرى القصيدة العام..

اللغة عند السبتي تتشكل وتتناغم من طبيعة كل تجربة، لذلك نجد عنده تلك الحركة المرنة بين مستويات اللغة، فإذا كان الموقف حماسياً باعثاً على التحريك والاستنهاض تشكلت لغته طبقاً لهذا التوجه دون الوقوع في شرك الحماسة الصارخة. إنه يتلمس حماسة التدفق؛ تدفق الخواطر والأفكار كما نلاحظ في قصيدة "صلاة من أجل العودة " التي تتدرج مستويات التعبير ويتداخل النفس والإيقاع الحديث مع توجهات ومتطلبات الموقف الذي يستدعي تصاعد مستوى التعبير إلى مقتضيات الإطلالة الحماسية، تبدأ القصيدة بمقطع فيه روح التناول الحديث الذي يتكئ على امتداد وتركيب الصورة المتجاورة الممتدة، فيقول:

خلني، غاضت بعيني الرؤى، نامت مصابيح الطريق

لا أرى حين أرى غير مضيق

حل تنين به ينتثر الدود حواليه

يشيع الرعب في الدرب العتيق

هذه الروح الحديثة التي ترسم آفاق التصور تعبر ولكنها لا تشبع الحس المباشر الذي يتطلبه التدفق الحماسي الذي اعتاد لغة وصوتاً معيناً، لذا يأخذ الصوت في الإرتفاع:

في شراييني يدب الحب للعرب الأباة

حطموا الأصنام في الدنيا أذلوا



الطاغية

نشروا الحب على الأرض ، أشاعوا

العافية

علموا العالم معنى أن يكون الناس

كالناس سواء

هاشم مثل بلال لا عبيد أو إماء

فجروا البيد ينابيع فغصت بالعطاء

فتلاقت قيم الأرض وأخلاق السماء !.

(بيت من نجوم الصيف. ص٧٦ -٧٨)

نلمس في هذا المقطع روح القصيدة المتلئة بفكرتها وإيقاعاتها الموسيقية الخاصة كأننا نسمع الامتداد المتطور لشعراء مدرسة النهضة الوطنية. حداثة السبتي، مثل أكثر شعراء المرحلة ، حداثة متواشجة مع العنصر الثابت في أصول الثقافة العربية.

وفي موقف آخر ينتقل بنا الشاعر إلى نغمة معاكسة ، فإزاء هذه النغمة المرتفعة سنرى أن ثمة تنوعاً حيوياً يتواشج ويتصاعد في داخل النص الواحد، يعطي كل مشهد ما يلائمه من لغة وصورة وصياغة كما في قصيدة "عودة إلى الأرض الخراب" يبدأ بصور ومفردات منتقاة مصفاة تعكس نفحة روحية، اختارت أن تستصفي الكلمات وتخلق عالماً سماوياً متعالياً، قبل أن يهبط إلى مستوى الواقع. فالمستوى الأول يأتي ومعه الصفاء والتحليق وكأنه إرتداد الى الأداء اللغوي الرومنسي المحلق المتأني المترفق في اختيار مفرداته التي تأتي من عالم منسجم معها:

إيه يا أندى من الورد وأحلى من

تراتيل نبي

آه من عينيك من سحر القوام

السمهري

أنت لي دنيا من الأطياب ياطيب

الرحيق البابلي

ليته يرجع لي

ذلك العهد الذي مر، كأحلام

العذارى

كأماني السكارى

ليته يرجع لي

(بيت من نجوم الصيف . ص ٨٣-٨٤)

إن هذا حشد من صياغات فيها الرقة والدخول الرفيق واستخدام لكلمات منفتحة تشيع الأمل وتشدنا إلى عالم روحاني، عالم حالم فيه هذا العنصر المنطلق مع حركة المد الذي تبدأ به القصيدة فيها معنى التحسر وصولا إلى أفعل التفضيل الذي يتصدر كلمات منتقاة منحدرة من عوالم فيها دعة الحياة وجمالياتها، وتتعامل مع كل الحواس فتشبعها، ففيها ما هو مرئي تسر به العين عادة: أندى من الورد. وفيه المسموع الذي يأتي في صياغة دالة: تراتيل نبي"، وصولاً إلى المشموم "دنيا من الأطياب ياطيب الرحيق البابلي "مؤطراً في عالم من البراءة والصفحة الناصعة التي لم تضع الحياة بعد أدرانها عليها : "أحلام العذارى".

ولكن ثمة وصفا أخير يسلمنا

إلى أو ينتقل بنا إلى عالم آخر، عالم الوهم ، دنيا اللاحقيقة، والأماني التي هي كأماني السكارى..

وهكذا لا يبدأ هذا المقطع إلا لينتهي، لتأتي حركة ثانية مختلفة تحل مكان تلك العبارات المحلقة لتهبط إلى عوالم الواقع المسنونة بقسوة، فتتخذ صوره ومفرداته وعلاقاتها زياً منسجماً مع هذا التحول، سنجد كلمات وأوصاف من مثل: الأرض الخراب، ووضع من مثل الدار التي تصفعه باباً فباب، وقبر الشباب. قيد يسحق، معصم دام، حلم ذاوي، أمل مطعون، بحار فاصلة، غربة تنهش القلب، وادي أفاعي. وهكذا يستمر المقطع فإذا كان المقطع الأول اندفع وراء تراتيل نبي ، فإن هذا المقطع ينتهي بآهات نبي..

كل الصور والمعاني وآثارها معاكسة ، نقيض مقابل قميء لعالم بدا خلاباً. لقد وظف الشاعر كل إمكانات التناقض في مقطعين متجاورين ليلقي في نفس المتلقي زخم العواطف في الحالتين.

وعندما نصل إلى المقطع الثالث نجد أن التصاعد وصل أوجه ، حيث النتيجة، عودة إلى الأرض، أو هبوط إلى أرض "تنبت سلا وعذاباً أزلياً " و "تأكل الغربان من عيني". وهكذا يلبس كل مقطع زيه الدال عليه. إن الشاعر استطاع أن يجسد كل موقف بالأدوات الملائمة.

وعندما يختتم القصيدة بالعودة إلى منطقة الإبتداء نحس أن الكلمات والصور التي كانت بريئة صافية في مبتدأ القصيدة، لم تعد كما كانت ، فقد امتزجت بعوالم أخرى ألقت ظلالها عليها، فتشابكت علاقات وانعكست صور بعضها على البعض الآخر وتشكل عالم تحكمه حركة صراع، وتحديات، فالرحلة شاقة، ومن ثم يزال التناقض بين العنوان الذي يوحي بالعالم المدمر، والأرض الخراب والمطلع المحلق في دنيا مشرقة. لقد تجلى أمامنا موقعان ولغتان وموقفان، إنها عودة مختلفة، يحكمها العزم والتحدي..

● ينتقل من المرئي إلى المحسوس إلى المتذوق ، إلى تلك القبلة البكر التي تهز الأعماق ليتصاعد إلى العلوي السماوي حيث الكوثر الذي هو شراب أهل الجنة .

رؤى مركزة

إن مبدأ التجديد والبحث عن كل مبهر هو دأب الشاعر الذي يريد أن يثري تجربته، إنها خروج من سكون الثبات إلى إبداع التجربة، لذا سنجد أنه في الوقت الذي يسمح شكل القصيدة الحديثة للشاعر أن يمتد متحرراً من عقبة التوقف، فتمتد وتستطيل القصيدة ، تلتوي لتدخل في مجالات تكون ثرية وخصبة عند الشاعر المقتدر. ولكن في المقابل سنجد أنه في الجهة الأخرى تتجلى ظاهرة التركيز واللقطة الثاقبة التي تغوص وتلامس الأعماق في أخصر الكلمات . فاللقطة المتميزة التي يقتطعها الشاعر والتي تمثل رؤية مبتكرة، هي هدف من أهداف القصيدة

الحديثة، قصيدة اللقطة الجامعة المانعة ، تلك التي تعتمد عادة على موقف يكشف ويعري ويتفجر في لحظة. ولعل هذه اللقطات الخاطفة المركزة تمثل تجربة خاصة تحوي عادة على فكرة بينة الدلالة، يسعى إليها شعراء سيطرت عليهم الفكرة الومضة التي تندفع إلى النور، وهي عادة تستحضر الحس الدرامي وتتكئ عليه في هذه اللقطة التي تتخذ شكل الحكاية أو الرؤية..

اللقطة المركزة تمثل تمحورا حول اللحظة الشعرية التي يبني عليها المتلقي امتداداً لا نهائياً للمعنى. وقد تأخذ هذه اللقطة موقعها في داخل القصيدة الطويلة الممتدة كما فعل السبتي في مختتم قصيدته "مدينة ناسها بشر":

أود يا مدينتي لو أجمع الحجر

وآمر القدر

فيغسل المدينة التي أحبها

من البشر!!

* * *

مدينتي متى أراك

تزدهين بالبشر ؟

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٦٥)

مثل هذا المقطع الختامي، الذي وإن كان يستمد أثره من سياق النص، فإنه يملك، منفردا، قدرة إعطاء تلك اللقطة المركزة القائمة بذاتها والتي تدفع المتلقي إلى التنبه واليقظة؛ فنحن في هذا اللقطة المركزة من النص نلمس هذه الوقفة المضادة لعالم حجري يراد التخلص منه ومن كل مضاد للبشرية ، والنظر إلى عالم آخر يزدهي بالبشر. ومن هذا التضاد بين موقفين: موقف غسل المدينة من البشر وموقعها وهي تزدهي بهم، تلقي القصيدة بضوئها المركز.

إن هذه اللقطات، داخل القصيدة الممتدة ، ستجد طريقها إلى الانفراد، فستصبح اللحظة الشعرية، أو الفكرة المختزنة المركزة قادرة على أن تلامس وميض الشعرية القادر على الوصول إلى أهدافها في أقل قدر من الكلمات.

القصيدة- اللقطة تمثل تطويعاً للشكل، الموروث والحديث، كي يواكب حركة العصر المتسارعة، وهي تقدم قدرة لمحة الفكر وومضة الشعرية حين تومئ إلى معنى عميق والى فكرة برزت في رداء شعري مركز وشكل درامي معبر.

إن هذه الومضات التي لمسنا جذورها في نص السبتي السابق، سنجدها تتصاعد معه كلما أوغل في تجربته يقدمها، حيناً، ضمن سياق عام في قصيدته، فتحس أن هذا المقطع متصل بغيره، وفي الوقت متكامل في ذاته. أنظر إلى قوله في مقطع من قصيدة "فترة استراحة":

هذي أيام صعبه

لا يعرف فيها الواحد ربه

حتى الكلب تنكّر للكلبة

اللص يقلد أوسمة الدولة

والحاكم لا يعرف من حوله

(...أشعار في الهواء الطلق:ص٨)

هذا نموذج للموقف المركز ، وفيه

تمهيد للقصيدة - اللقطة التي تحمل ملمحاً تأملياً، وحساً نقدياً، وانتفاضة شعرية. وهذا التوجه -استثمار طبيعة اللقطة الخاطفة - سيأخذ مداه ومساحته المناسبة في ديوانه الثالث (.. وعادت الأشعار) الذي تجاورت فيه توجهات القصيدة الحديثة المركزة وإمكانات الشكل الموروث الذي لا يزال يحمل في داخله الكثير من الشعرية القادرة على التلازم مع مجريات العصر، ومستحضرة أيضاً ذلك

● وهكذا تخرج تجربة السبتي عن النمطية والتعبيرات المكرورة ، وأصبح مالكاً لزمام تجربة قادرة على الاستجابة وتشكيل شعره الشكل المناسب ، فالشاعر الجديد انتبه ، ومن ثم استثمر حيوية الشكل وتنوع طرق الأداء ، فلم يعد أسير نهاية مغلقة ، فأمامه آفاق مفتوحة يستطيع أن يتحرك فيها بحرية

الموروث الحي الذي قدمته تلك التجربة الرائدة والعظيمة، لزوميات المعري ، والتي كانت فتحاً شعرياً لم يقدر له النمو والانتشار.

لقد اقترب علي السبتي من هذه التجربة، حاملاً معه لمحات الحداثة الشعرية أو روح عصره، ولعله كان يذكرنا بهذا الأصل القديم حين قدم وصية أرسلها المعري إليه. يبدؤها، بلمحة الشك المنحدرة عن ذلك الأصل المستقر عند المعري ، ويجمع ، في آن واحد ، المادي الملموس والفكري المدرك :

الطقس غائم، والريح غير مستقره

وكل .. ما بداخلي .... طلاسم

والفكر، لا يعرف مستقره!

ومن هذا المنطلق يقفز إلى نقطة التواصل بينه وشاعر المعرة، ثم ينحدر إلى الفكر الذي لا يزال قادراً على أن يشخص ويدل على نقاط الاختلال :

أبو العلاء قال لي،

وقد لمست جمره

أين ، التفتّ ، لا ترى :

بين النساء ... حرّة !

وتكون النقلة الرابعة الدالة على التلاقي والتوحد :

ألم أقل لكم بأنني..

عرفت سرّه وجهره

(..وعادت الأشعار : ص ٢١ - ٢٢)

يقدم علي السبتي لنا عدداً من هذه اللقطات المركزة التي تحمل كل واحدة منها رؤية مستترة حيناً، ومشيرة جارحة حيناً آخر ، ولكنها في مجملها نقدات متأمل لا عابر، يكشف فيها الشاعر عن مفارقته لهذا العالم من جهة واتصاله به من جهة أخرى، مفارق له بحكم الرفض الذي يحمله ، ومتصل بواجب المعايشة ومعاناة الحياة.

في لقطة نلتقي بتلك النظرة المتأملة وبالشاعر وقد تناسجت تجربته وتقاربت مع المعري حين يرى حركة الفناء في هذا العالم:

كنت

خلف الشجرهْ

لأرى ما لم أره



فرأيت الدرب

يمتد قصيراً

نحو

تلك .. المقبرة

(,,وعادت الأشعار:ص ٥٧)

الرائي، والشجرة، والدرب، والمقبرة، والفراغ بين السطور، من خلال هذه العناصر يرسم الشاعر علاقة من العنصر الحي (الشجرة) ورحلة العمر (الدرب) والمحطة الأخيرة (المقبرة) وهذه العناصر تتوهج بقوة من خلال العنصر الواصف للزمن، فالشاعر يجمع بين أمرين: الامتداد، أو الوهم القابع في النفوس من أن الحياة ممتدة ، والحقيقة القائمة هي أن (القصر) هو السمة الأبلغ والأوضح. إن لقطة تركز مسيرة الحياة في كليمات كان الشاعر فيها قادراً على الإشارة إلى المحور الرئيسي الذي يراه. ونرى، في حين آخر، يتحرك أمامنا، باب الألم المفتوح، لمن يريد أن يتأمل، فالشاعر ينظر إلى داخل العلاقات بين الناس فيرى ما لا يسر، وهذا الذي لا يسر لا حدود له، تتعدد مظاهره وأشكاله ولكن الشاعر المقتدر يستطيع أن يجمع كل هذه المظاهر بلمسة جامعة، ففي مقطوعة "الجرح" تجمعت الأضداد، (صبحكم كمسائكم.. كالعيد .. كأيام القبح) ثم يرينا الجانب المأساوي من الحياة:

من فيكم يعرف وجه شقيقته

أو لون شفاه حبيبته

أو عنوان الجزّار ..

الينذر بالذبح؟

تتشابه كل الكلمات . ولا ندري

من يغرز فينا .... الرمح !

(.. وعادت الأشعار. ص ٦٧)

تأخذ الرؤية هنا حداً مأساوياً، تتجمع أطرافه عند مسيل الدماء ، ففي لقطة حادة الملمس تساوي هذه الرؤية بين طرفين وتربط بين حادثتين. أما الطرفان فهما القاتل والقتيل، اللذان تجتمع عندهما رغبة القتل والتدمير فيتساويان، ومن ثم يضعهما في درجة واحدة :

كلهم ... سفله

القتيل ومن .. قتله

يدعون ..بأنهم .. يحملون

الصليب إلى (الجلجله)

وهم ... يحرقون العروق

إذا .. برعمت ... سنبله !

(..وعادت الأشعار.ص٣٢)

وفي هذه التسوية قدم لنا أمرين، أحدهما منطوق يحتشد بقيمه الخاصة وأفكاره الدالة وأبعاده الإيحائية التي تمتد إلى لحظة القتل الأشد مقتاً والأكثر شهرة؛ إنها لحظة تحقق النية المبيتة لقتل كلمة الله، المسيح عليه السلام، فكان الصليب و(الجلجلة)، وهو الجبل الذي صلب عليه المسيح. وهذا العزم على قتل "الفكرة" يستكمل بالقضاء على حركة الحياة النامية التي تركزت في تبرعم السنبلة التي يقضى عليها في مهدها. وهكذا حضر القتل في أبشع صوره، إجهاض الفكر ونحر



الحياة..

● استثمر السبتي مبكراً ، بنية القصيدة الجديدة التي أضحت أرضية صالحة لإدخال مثل هذه التنويعات ، ودمج الفنون واستخدام الأصوات المتداخلة التي تتيح لنا سماع أكثر من صوت وليس فقط صوت الشاعر الذي كان يقف عادة منفرداً ومتفرداً .

هذا هو الجانب المنطوق، ولكن ثمة شيئاً آخر له دلالته، فهناك النطق باستخدام آلية دلالة الصمت الذي يأتي من خلال الإشارة إلى امتداد القول من خلال الفراغات، فهذا النص مليء بالفراغات المحتشدة بنقط تشير إلى كلمات مستترة للقارئ أن يستكملها ما شاء، مستهدياً بروح القصيدة العام، فالصمت - الفراغ هنا يلعب دوراً حاضراً في بنية القصيدة، وهو فراغ يتخلل لقطة سمتها الأساسية التركيز المبين.

كل هذا الامتداد في الدلالة يصل إلينا من خلال هذه اللقطة المركزة.

هذا عالم مشبع بالدم، دم آت من فكر تاهَ فاختار دنيا الموت وفكر التصفية لا فكر البناء .

كل بيمناه كتاب هدى

وكتابكم في سورة النحر

(..وعادت الأشعار.ص ١٦)

وللتركيز الشعري استدعاءاته الخاصة ، حين تتمثل أمامنا دعوة تحمل رمزية الارتقاء والوصول إلى ما يشبه الوسيلة الصوفية ذات الرحلة الرافضة للالتفات والتوقف ، فالملتفت لا يصل ، وكذا أراد السبتي في دعوته التي أخذت أكثر من وقفة متتابعة يدعو فيها إلى عدم الالتفات، ويحمل بشرى من نوع خاص:

لا تلتفت

ما عاد شيء يستحق الالتفات !

....

....

أحمل جراحك لن يفكر فيك غيرك

في زمان الإمعات

قاوم ليالي القهر وانشد حلو شعرك

في البساتين

الموات

فغدا يجيء يعيد للأرض الحياة.....

....

عدم الالتفات يعني العزم على الوصول ، وإذا كان الصوفي يسلط بصره وبصيرته على معارج الصعود، فإن علي السبتي لا يلتفت لأن نظره أيضا يتجه إلى الأمام إلى المستقبل الذي يعيد للأرض الحياة أو كما يقول:

لا تلتفت

افرش طريقك بالغناء وبالأماني

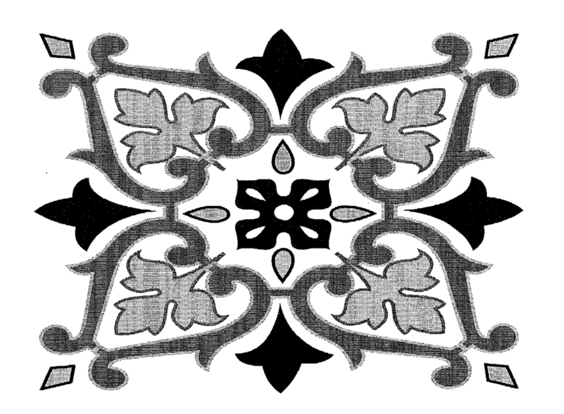
المزهرات

واستقبل الدنيا كما تهوى الرجال

المكرمات

مـا أنت أول من تدمّـى واسـتـهـان به
الطغاة
أو أن قلبك مـا تجـرع من طعـون
غادرات
مـا شاب دفترك القديم نقاط سوء
محبطات
أو أن يهددك الجديد وفي الجديد
تعود للمجرى الحياة
(.. وعادت الأشعار . ص ١٣٢ ، ١٣٣)

* دراسة من كتاب سيصدره المؤلف عن الشعر في الكويت.



محمود درويش
المتحرر من سطوة الزمن

بقلم د. عزيز عدمان
(الجزائر)

محمود درويش
المتحرر من سطوة الزمن
(قراءة أسلوبية)

بقلم د. عزيز عدمان
(الجزائر)

● **فلسطين في شعره ذوبان نفسي لحد الاستغراق والفناء**

يعد محمود درويش شاعر المأساة الفلسطينية بلا منازع، فإليه يعود قصب السبق، وسعة الذرع، ورسوخ القدم في تجسيد قيم الولاء الوطني.

وإنه لا مناص لنا من الإقرار بأن سر الإبداع الجمالي في الخطاب الشعري عند محمود درويش يكمن في هذا التوهج الإبداعي، والتجلي الشعري الزاخم بفيض تلقائي لمشاعره الصادقة التي شكلت معجمه الشعري الذي يستمد فاعليته من معين الشعر الحديث، أو شعر التفعيلة القائم على وحدة التفعيلة دون التقيد بعدد ثابت من التفعيلات في السطر الواحد، ولا يستطيع ناقد منصف أن ينكر الإضافات النقدية، والإضاءات الجمالية لهذا الضرب من الشعر الذي سعى على تحطيم وحدة القافية، وجعلها متنوعة لا تخضع لنسق معين، ومن ثم تحرر الشاعر من سطوة الوزن منطلقاً في فضاء شعري رحيب قوامه تحريك اللغة وتكثيفها وشحنها، وبالتالي استطاع الشعر الحديث أن يعيد تشكيل الخارطة النقدية انطلاقاً من إعادة النظر في الأشكال التعبيرية السائدة التي تتحكم في أوجه التعبير البلاغي، ووسائل إنتاج الدلالة، ولعل من دواعي هذا الانفجار النقدي تأسيس مساحة نقدية واسعة تتيح للشاعر أن يتدفق شعورياً وشعرياً دون قسر، أو قيد.

ولعل من دواعي اختيار محمود درويش نموذجاً لهذه المقاربة الأسلوبية، أن الشعر الحديث على ما فيه من لعب حر بالدوال والمدلولات، وكسر لقوالب اللغة، إلا أن ما يميز محمود درويش عن غيره من شعراء الحداثة عشقه الصوفي لفلسطين، واستغراقه النفسي فيها، بل ذوبانه لحد الفناء والتوحد في عالم التشبث بتلابيب وطنه السليب، مما أتاح له نصيباً غير يسير من الشعرية التي أفضت إلى جعل اللغة أكثر طواعية لتشكيل جديد، والتمرد على قساوة النظم، وتحكم القافية وجبروتها، ومن ثم استطاع محمود درويش أن ينحت لنفسه محراباً

شعرياً متفرداً صنع منه قلماً متميزاً في زمن الردة والرداءة.

ومن مظاهر هذا التألق الشعري استغلال الشاعر للغة استغلالاً خاصاً، وتفجير مكنوناتها، والتوسل بملامح أسلوبية وسمات نوعية تعبر عن هذا التمرد الشعري، والانفلات اللغوي، وعدم الانقياد لنظام القافية، فاللغة الشعرية عند درويش تأبى النظام، وتنفر من السائد القائم، وتتمرد على المألوف، وتخترق المعهود إلى فضاء شعر فسيح.

وسنحاول في هذه الممارسة الأسلوبية أن نتبين مكامن الإبداع في شعر محمود درويش، ودراسة ملامح النص الجمالية، واستجلاء أدبيته، وإدراك فعله التعبيري، وذلك بالاستعانة بمكوناته اللغوية، وبعبارة أكثر إضاءة، فإن القراءات الأسلوبية تكشف في جوهرها عن شروط إنتاج الحقيقة الشعرية، أي البحث عن القواعد التي بموجبها تشكل النص الأدبي، وللبحث في عالم درويش الشعري، وتفسير ما به تحولت العناصر اللغوية إلى إفراز جمالي، سنتوسل بالأسلوبية بوصفها وسيلة، أو أداة لاستكناه الطاقة التعبيرية الهائلة الكامنة في المعجم الشعري عند درويش، والكشف عن الأدوات التي تذرع بها الشاعر في تأسيس شعرية النص، ومن ثم : ((تأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية)).

ومقتضى ظاهر كلام عبدالسلام المسدي- أحد أقطاب الفكر الأسلوبي العربي- أن السمات النوعية المشكلة للنص الأدبي هي الأصل والمعتمد، وعليها مدار الطلب، وبها يتميز الخطاب الشعري عن الخطاب الإبلاغي الذي لا يتجاوز حدود الإخبار.

ولا مرية في أن التناول الأسلوبي للظاهرة الشعرية ينطلق من تفسير السمات الجمالية الغالبة على النص الأدبي، واستيعاب خصائص بنيته اللغوية التي تختلف عن البنية الإخبارية والإبلاغية، لأن المألوف من الأشكال النحوية، والمعهود من التراكيب اللغوية لا ينسجم مع التحليل الأسلوبي الحديث الذي ينأى عن دراسة الأنماط التعبيرية الجاهزة المعهودة التي تخلو من سمة الإبداع الفني والجمالي، ولهذا السبب: ((تعرف الظاهرة الأسلوبية بكونها عدولاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه والعدول يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر)).

ومن الواضح أن مطمح الأسلوبية يتجاوز النمط التعبيري السائد إلى دراسة الانحراف الأسلوبي للنص الأبدي، ذلك أن الخروج عن القوالب التعبيرية الثابتة، يعني من بعض الوجوه الأسلوبية الحديثة الانتقال من مستوى الخطاب المباشر الخالي من كل ملمح أسلوبي إلى خطاب يتميز بسمات نوعية إبداعية، وهذا الانتقال الأسلوبي هو مكمن العبقرية عند الشعراء، ومناط آمالهم،ومعقد رجائهم، ومدار استقامتهم الفنية، ولهذا : ((فالأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن



حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه)).

فالانحراف الأسلوبي في الشعر الحديث، والعدول عن المعايير التعبيرية الجاهزة يعد علامة بارزة في التمييز بين شاعر وآخر، وبالأحرى بين الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً لمشاعر متوهجة، وتعبيراً جمالياً ونشاطاً لغوياً متميزاً، وبين النظم باعتباره رصفاً لمتون لغوية تسعى إلى غايات تعليمية، وبهذا الاعتبار فإن التعبير الإخباري يقف عند عتبة الحياد اللغوي، أو ما يسمى بالدرجة Degre Zero، وهي درجة النظم المفتقر إلى سمات الإبداع والخلود الفني، بينما تتخطى العبارة الشعرية عتبة الصفر إلى درجات عالية من التكثيف الأسلوبي، لأن السمات النوعية البارزة في النص هي العلامة الدالة على عدول الشاعر عن القوالب المألوفة في التعبير، ومن ثم فإن: "كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر)).

المنهج المتبع في الدراسة:

لا ريب أن الفهم الهادف، والمستوعب لطريقة الصوغ الشعري، والتشكيل اللغوي هو السبيل الموصل إلى رصد إمكانات النص وطاقاته التعبيرية، ولا نزاع في أن اقتحام تخوم عالم النص الشعري ينطلق من النظر في البنية اللغوية المكونة للنص، بحيث: ((إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة)).

ولا تثريب علينا إن نحن ولجنا صميم النموذج الأسلوبي لمحمود درويش من فحص مكوناته اللغوية وتراكيبه النحوية من الزاوية اللغوية، لأن: ((المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها)).

وإذا تقرر أن المدخل اللغوي هو المنفذ إلى عالم درويش الشعري وجب التركيز على استقصاء الملامح الأسلوبية، والسمات النوعية للنص من خلال الحدس الذي يعد وسيلة لالتقاط ما نراه ممثلاً لسمة أسلوبية خليقة بالضبط والملاحظة والتقدير، وقد أقر بعض المشتغلين بحقل الدراسات الأسلوبية المعاصرة بأن الاستعانة بالحدث في الكشف الأسلوبي من الوسائل الأسلوبية الناجعة في التحليل، ذلك أن: "الأثر ننفذ إليه بضرب من الحدس تدعمه ملحوظات ومستخلصات تتوافد بالتنقل بين مركز النص وأجزائه، وهذا الحدث ثمرة كفاءة الناقد وتجاربه إذ هو ومضة ذهنية نصيب بها سوي الطريق في العمل النقدي)).

وانطلاقاً من هذا التحديد المنهجي تطمح هذه القراءة إلى الكشف عن الملامح التعبيرية البارزة في شعر محمود درويش من خلال فك مغاليق عالمه الشعري، وتشريح عناصره، فالمعالجة نصية تنطلق من مركز النص، متنقلة بين تضاريسه لتعود إليه، مستعينة في ذلك بالمنهج الأسلوبي الإحصائي الكمي، لأنه أداة فعالة ومثمرة بإمكانها إدراك القيمة الدلالية لتكرار وتواتر بعض السمات الأسلوبية في النص، وقد وصف أحد الدارسين مركزية



التناول اللغوي في التحليل الأسلوبي قائلاً: ((الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الإسلوبية، وتعرف باسم stylistic stimuli وقد يلجأ الباحث اللغوي الأسلوبي إلى الإحصاء، لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة)).

ومن هذا الطريق ثبت وجوب التوسل، والتذرع بمستويات التعبير اللغوي: ((من خلال مراتب البناء بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ وختماً بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة)).

ومن الثابت في اللسانيات الحديثة أن الجملة العربية قابلة للوصف على أربعة مستويات: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، ولا يتسع المقام للدخول في تفاصيلها، ولا لبسط الكلام في دقائقها ومعاقدها، وإنما يكفينا- لاعتبارات منهجية وإجرائية بحتة- تناول بعض مفاصل المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي بالبحث من خلال قصيدة "وطن" لمحمود درويش من ديوانه ((آخر الليل)). يقول:

علقوني على جدائل نخله

واشنقوني.. فلن أخون النخله!

هذه الأرض لي .. وكنت قديماً

أحلب النوق راضياً وموله

وطني ليس حزمة من حكايا

ليس ذكرى، وليس حقل أَهلَّهْ

وطني ليس قصة أو نشيداً

ليس ضوءاً على سوالف فُلَّهْ

وطني غضبة الغريب على الحزن

وطفل يريد عيداً وقبلهْ

ورياح ضاقت بحجرة سجن

وعجوز يبكي بنيه . وحقله

هذه الأرض جلد عظمي

وقلبي..

فوق أعشابها يطير كنحله

علقوني على جدائل نخله

واشنقوني فلن أخون النخله!.

ولا جدال في أن الخطاب الشعري عند محمود درويش يعبر عن مجهوله عبر كيفية صياغة تراكيب الجمل ومعانيها، وقد استهل قصيدته بمشهد درامي متلاحق في سلسلة من الأفعال التي تبدو لقاصر النظر انتحاراً، أو تهوراً أو اندفاعاً، بيد أن التأمل الهادئ لهذا المشهد الإنساني الذي يعضده صوغ لغوي محكم إحكام تفاصيل صورة الصلب والشنق المتخيلة يُبيِّن بجلاء استخدام فعلي الأمر (علقوني واشنقوني) للتعبير عن هذا الانفعال المتصاعد في تتابع لحركتي التعليق والشنق، فالشاعر لا يتكلم عن حادثة حقيقية واقعية، بل عن حالة نفسية وذهنية مفترضة، أو متخيلة ليختبر انتماءه اللامحدود لفلسطين، ومن الأدوات اللغوية الموظفة للتعبير عن ملامح هذه الصورة الدرامية المؤثرة توالي الأفعال في إيقاع متصاعد، ولعل السمة الغالبة على هذا المشهد الحركة المتعاقبة عبر حرف العطف (الواو) الذي يجسد مطلق الجمع بين الصلب والشنق، ويستوقف نظرنا في هذا المشهد



طبيعة الحركة المتتابعة دون انقطاع في مسار هذا التحدي، الذي يبدأ بالفعل (علقوني) لينتهي إلى ذروة الحركة في قوله (اشنقوني) وبعدها تصل الحركة إلى نقطة الاستواء النفسي، والإشباع (فلن أخون النخلة)، بحيث يشعر الشاعر زبانيته بطمأنينة الواثق من الشهادة، والمستعد لأن يموت فداء لوطنه، إذ يغدو الشعور بالتحدي هو النتيجة التي لابد منها، والتلذذ بالشهادة هو المتعة الوحيدة، وقد يبدو للوهلة الأولى أن طبيعة الأفعال سلبية، غير أن الناظر نظرة حصيفة إلى جوهر المشهد يلفي أنها إيجابية، لأن الذي يحوّل الموت، أو الفناء (الشنق) إلى فعل من أفعال الوفاء (لن أخون) لابد أن يكون إنساناً، بل شاعراً شديد التعلق بالحياة، وقد وظف محمود درويش قرينة لغوية توظيفاً بديعاً لا يخلو من اللطف والمزية، بل إننا نزعم أن محمود درويش حلق في سماء الشعر من خلال حسن اختياره لحرف (لن).

بيان ذلك أنه درج بعض نحاة العربية على اعتبار حرف "لن" من حروف النصب والنفي والجزم، وهو تصور نحوي غير دقيق لا يستجيب لمنطق الدلالة المركزية التي قصدها الشاعر، وفرضتها طبيعة المشهد الدرامي، فالمعنى النحوي لحرف (لن) هو التأبيد، وقد انفرد الإمام الزمخشري - رحمه الله- بهذه التسمية حتى سميت "لن الزمخشرية" وفي هذا المضمار يقول ابن يعيش : ((اعلم أن "لن معناها النفي وهي موضوعة لنفي المستقبل وهي أبلغ في نفيه من لا" لأن لا تنفي يفعل إذا أريد به المستقبل ولن تنفي فعلاً مستقبلاً قد دخل عليه السين وسوف [...]فلذلك يقع نفيه على التأبيد وطول المدة نحو قوله تعالى (ولن يتمنوه أبداً بما قدمت أيديهم).

وأعتقد جازماً أن السياق الدلالي يأبى النفي والجزم، بل إن استبدال "لن" بحرف من حروف النفي يفقد القصيدة رونقها وجمالها ومزيتها بل قد يؤدي إلى ضمور الكثافة الأسلوبية لهذه القرينة.

والواقع أنه ليس من قبيل المبالغة القول: بأن فعل الأمر في قول الشاعر (علقوني، واشنقوني) هو المعنى الثابت، والجوهري للقصيدة، وحيث نتصور القصيدة على أنها أمر بالتحدي يصبح حضور الأمر في مخاطبة المغتصب علامة فارقة، وإشارة بارزة إلى التمسك الشديد والتعلق المتين بمفهوم التضحية والتحدي.

وإن القراءة المتأنية الهادئة تدفعنا للتساؤل عن حقيقة الموت في المعجم الشعري عند درويش. هل تنبع استعانة الشاعر بالموت- بوصفه وسيلة للتعبير عن الارتباط الروحي بالأرض- من فلسفة ما؟ أم أنه مجرد شعور باليأس والإحباط كالذي يرتمي في أحضان الردي ليخلص مما هو فيه من المعاناة والقنوط؟

ومن الغريب الواقع أن محمود درويش يقدم للموت مفهوماً صوفياً يتجاوز حدود الاستعمال العادي للكلمة، بيان ذلك أن الفعل (علق، وشنق) يحمل دلالة الموت والفناء في



ظاهره، غير أن القدرة على التحدي على الإحساس بالوفاء للوطن المسلوب هو الحياة في أجمل صورها، إذ يتحول فعل الموت إلى حياة، فالصراع بين الموت والحياة في عالم درويش الشعري يتخطا عتبة الانفعال النفسي إلى فكرة أو عقيدة يناضل من أجلها، ذلك أن الحياة عقيدة وجهاد، ولعل من تجليات هذا المفهوم المتقدم للموت أن الإصرار على التمسك بأهداب الوفاء باعتباره فعلاً أخلاقياً وسلوكاً وطنياً هو المنحى الذي يطغى على القصيدة، وللتعبير عن هذا المعنى استخدام محمود درويش الفعل المضارع الذي يقوم بوظيفة استحضار الحدث وتصويره في قوله (فلن أخون النخلة) للدلالة على ديمومة الوفاء واستمراره استمراراً أبدياً.

واللافت للنظر ههنا توظيف الشاعر للفاء التي أفادت الترتيب والتعقيب على فعلي الصلب والشنق في قوله (فلن).

ومن مظاهر المستوى التركيبي في قصيدة درويش توظيف الفعل المضارع توظيفاً لغوياً يعبر عن الحضور الاجتماعي في قوله :

هذه الأرض لي.. وكنت قديماً

أحلب النوق راضياً وموله

وواضح من خلال استعانة الشاعر بالمضارع (أحلب) استحضار الحدث وتصويره عبر الحضور المادي الفعال، والممارسة الاجتماعية التي تنم عن المشاركة الوجدانية للشاعر في بناء وطنه، ولا أدل على ذلك من التركيب الفعلي الذي يدل على الحركة، ويرتبط بالزمن الحاضر، وقد امتزج هذا الحضور بفترة زمانية منصرمة من خلال استذكار تاريخي لمرحلة سابقة مفعمة بالرضا ورغد العيش (وكنت قديماً)، لأن الماضي الذي يحنّ إليه الشاعر شديد الالتصاق بذاته وأعماقه، كما أن الفعل الماضي يفيد تحقق وقوعه- كما يقول البلاغيون-، ونلحظ هنا درجة من التنويع في المقابلة بين الأزمنة كالمقابلة بين الحاضر والماضي (أحلبَ، كنت).

ومن الأدوات اللغوية الموظفة لتجسيد حضور الشاعر استخدام اسم الإشارة في قوله (هذه الأرض لي، هذه الأرض جلد عظمي) للتعبير عن توحد الشاعر مع فلسطين في وجود كوني لا مكان فيه لغيرهما، وكذلك للتعبير عن دفء المكان وحرارة الانتماء، ومن مظاهر هذا الانتماء والتوحد الانتساب المشروع للوطن المغتصب في قوله (لي)، هذه القرينة النحوية التي تجسد معنى الامتلاك الأبدي، ومن هنا يري بعض الباحثين المعاصرين أن محمود درويش: ((يلوذ بطاقة روحية قادرة على الحلول الصوفي في الأرض، والامتداد الشعري لحدودها ولسماتها الطبوجرافيه)).

وقد سلك محمود درويش في القصيدة مسلك التركيب الفعلي على حساب التركيب الاسمي، إذ أن الاسم يختص بالثبات والرسوخ، في حين تختص الأفعال بالتحول- كما يقول البلاغيون-، وهذا يعني أن السياق الدلالي يتطلب من الشاعر



أن ينزع منزع الأفعال (علقوني- اشنقوني-أخون- أحلب- يريد -ضاق- يبكي- يطير، ومما يعد ملمحاً أسلوبياً في توظيف محمود درويش للأفعال غلبة الفعل المضارع (ست مرات)، إذ التكرار دليل هوس عند الشاعر، ذلك أن الفعل المضارع أنسب لمفهوم الحركة والاستمرارية.

التكرار وقيمته الأسلوبية عند درويش:

من ينعم النظر، ويستقصي التأمل في الدراسات البلاغية القديمة يلفي أن أسلوب التكرار حظي باهتمام البلاغيين والنحويين واللغويين بوصفه أسلوباً جمالياً، ولعل من مقاصد الأسلوبية تقرير مضمون الكلام وترسيخه في السامع، أو المتلقي، ولا يجنح إليه لمجرد التكرار، لأن ذلك مناف لجمالية المثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية العالية، بيان ذلك أن التكرار يتمتع بقدرات إيحائية عالية، في حين يرى بعض الدارسين المهتمين بقضايا البحث الأسلوبي أن: ((الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها: فكلما تكررت الخاصية الواحدة في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً)).

والتحقيق خلاف ما ذكره عبدالسلام المسدي، لأن الشواهد القرآنية والشعرية في التراث العربي الإسلامي تشهد ببطلان هذا الرأي، ذلك أن التكرار الذي يفقد شحنته التأثيرية هو التكرار الذي يساق لغرض غير بلاغي أو جمالي،وقد أثر عن بعض المفسرين والبلاغيين قولهم: ((إن الكلام إذا تكرر تقرر)).

ومما يعزز مزية أسلوب التكرار في التحليل الأسلوبي ما ذكره بعض الباحثين قائلاً: (يعد التكرار Repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده- في صوره البسيطة المركبة- على العلاقات التركيبية Syntagmatic relation . وهو يعد- في علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية Rhetorical divice ذات قيم أسلوبية مختلفة)).

وقد استعان محمود درويش بأسلوب التكرار باعتباره ملمحاً أسلوبياً بارزاً ليعكس غايته من تقرير مكانة النخلة في تصوره للحيز المكاني الذي تعلق به لدرجة الفناء والتوحد، ويتجلى ذلك في تكرار لفظة (نخله) المتكررة أربع مرات و: (يعرف هذا النمط- على المستوى التركيبي الخاص- باسم Epi-her أي تكرار اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً توالياً غير مباشر)).

ومن الأدوات التركيبية الغالبة التي كان لها الحضور البارز في القصيدة فعل (ليس) الذي تكرر خمس مرات مقروناً بكلمة وطني المتواترة ثلاث مرات عند كل مطلع:

وطني ليس حزمة من حكايا

ليس ذكرى، وليس حقل أهلّه

وطني ليس قصةً أو نشيداً

ليس ضوءاً على سوالف فُلّهْ

وطني غضبة الغريب على الحزن.

ومما يعد لافتاً للنظر أن "ليس" في عرف النحاة القدماء فعل ماض ناقص، ويظهر أن هذا التعريف فقد مشروعيته وأفرغ من محتواه الفعلي، ذلك أن "ليس" لا تدل على حدث، وإنما هي قرينة زمنية تعبر عن دلالة الانقضاء، ولعل

مما يعتبر لطيفاً في هذا التخريج الأسلوبي أن محمود درويش قد أدرك وظيفة هذه القرينة على وجهها الصحيح، إذ أن الوطن المطلوب هو وطن يخرج عن إطار الحزمة والذكرى والحقل والقصة والنشيد والضوء إلى معنى الوطن الثابت، وجدير بالإشارة في هذا السياق أن أسماء الوطن نكرات تعبر عن دلالة الاندثار والزوال، وهو المعنى الذي نفاه الشاعر من خلال قرينة النفي ليس.

وما يعد سمة أسلوبية بارزة في هذا التوظيف الدلالي أن القاسم المشترك في هذا التصنيف اللفظي سرعة الاندثار والتلف والنسيان (حزمة من حكايا- قصة- نشيد- ضوء...)، في مقابل هذا الوطن الصوري الشكلي الذي لا يتجاوز المكونات الجغرافية، يتجلى الوطن المطلوب، فهو وطن الانتفاضة على الحزن والتحرر، والانعتاق الدائم من قيود الأسى والشجو والشجن، إنها حالة الانحباس والضيق التي كبلت الإحساس الإنساني، وصفدته بأغلال القهر لينفجر كالسيل العرم معلناً حالة الانبعاث الروحي والكوني. يقول محمود درويش:

وطني غضبة الغريب على الحزن.

وطفل يريد عيداً وقبلهْ

ورياح ضاقت بحجرة سجن

وعجوز يبكي بنيه.. وحقلهْ

ولكن أبرز علامات الطريق الأسلوبي هي استثمار محمود درويش لبعض المفردات التي جسد تجسيداً كاملاً حالة الانعتاق من خلال توظيفه لبعض المزاوجات الاسمية كالمزاوجة بين الاسم والاسم عبر أسلوب الإضافة، بحيث يقوم المضاف إليه بوظيفة شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، ويمكن أن نوضح ذلك بالترسيمة الآتية:

غضبة الغريب مجرد + محسوس

حجرة سجن محسوس+ محسوس

يبكي بنيه وحقله محسوس + محسوس

ولا غرو أن محمود درويش سعى من خلال هذه المزاوجات إلى تشخيص المجرد عبر الطرف المحسوس لتقديم صورة عن الجو النفسي المشحون بالانحباس والغيظ، للدلالة عن الوطن بغضبة الغريب وانعتاقه من عالم الكآبة، وهم الصدر، والشقاء إلى فضاء الابتسامة والإشراقة والعيد بما يحمله من معاني البهجة والحبور، والمتتبع لمسار القصيدة يلفي أن الشاعر بلور جمرة من المفاهيم الثابتة للوطن، ليخلص إلى ملامح الوطن المفقود المطلوب، فقوله: وطني غضبة الغريب على الحزن، يعد انعطافاً دلالياً، وقد توسل الشاعر بنمط من التكرار في قوله: وطني ليس...، وهو : (تكرار جاء في بداية عدة جمل متوالية، وهذا الشكل يعرف باسم ((Anapher، ولهذا التكرار الأسلوبي دلالة عميقة ومقصد جمالي لطيف، ذلك أن الأمر إذا تكرر تقرر-كما أسلفنا-، ولعل من المقاصد الجمالية والأسلوبية للتكرار تمكين المعنى ورسوخه في نفس المخاطب، وقد انتقى محمود درويش للتعبير عن جو الانبعاث النفسي والروحي والكوني مفردات من حقل دلالي



واحد (غضبة-ضاقت- يبكي) وكلها إشارات دلالية موحية بالانفراج والانعتاق من جو الاختناق الحسي (رياح ضاقت بحجرة سجن)، والانحباس المعنوي الذي يزيد هذه السمات وضوحاً (وطني غضبة الغريب على الحزن- وطفل يريد عيداً وقبلةً - وعجوز يبكي بنيه.. وحقله) إنها الانتفاضة المعنوية في أجمل صورها، وقد نحا الشاعر منحى نفسياً عالياً للتعبير عن الانفعال الوجداني والروحي، ومما يعزز هذا التحليل النفسي أن البكاء وسيلة للتنفيس عن الأسى، وقديماً عبر ذو الرُّمة عن هذه الحقيقة السيكولوجية قائلاً:

لعلّ انحدار الدمع يُعقِبُ راحةً

من الوجد أو يشفي نجيَّ البلابل

وبعد أن انتفض الشاعر على الغضب كما انتفض العصفور بلله القطر انتهى إلى قمة الانتشاء والطرب والجذل، لأن الإحساس بالتحرر من الخوف قد يفضي إلى الأريحية والخفة والأنس، وقد رسم درويش صورة بديعة لعرس الطبيعة وانشراحها، وكأنه ولد من جديد وبُعث من غياهب الأسى، في قوله:

هذه الأرض جلد عظمي

وقلبي..

فوق أعشابها يطير كنحلهْ.

جماليات المكان في شعر محمود درويش:

لا يسمح المجال بتفصيل القول في جماليات المكان، وتكفي الإشارة إلى أن استقراء قصائد النثر في العصر الحديث يبين بجلاء أن المكان بوصفه حيزاً مادياً محسوساً هو سمة أسلوبية غالبة في الشعر الحديث على ما في هذا التوسل الجمالي من تفاوت ظاهر بين الشعراء، ونعتقد أن محمود درويش حاز الإمامة العظمى في توظيفه للمكان وأغلب الظن أن المعايشة الوجدانية، والمخالطة النفسية للأرض ولّدت هذا الإحساس بالمكان، ومن تجليات الإشارة إلى المكان قوله: هذه الأرض لي..

هذه الأرض جلد عظمي.. فما دلالة المكان في شعر محمود درويش؟وما حدوده؟ وهل المكان بقعة جغرافية؟ أم حالة ذهنية ونفسية؟ وهل وقف درويش عند عتبات الواقع المرئي أم تخطى المكان إلى فضاء صوفي حلولي؟

لا محالة أن ما اختص به المكان من قدسية عند البشر من شأنه أن يحمل الباحث الأسلوبي في شعر درويش إلى الاطمئنان على أن الفضاء المكاني في المتخيل الشعري يتجاوز الحدود الفيزيائية إلى الفضاء الروحي،وقد أشار أحد الدارسين لشعر محمود درويش لهذه الحقيقة التي تعكس توحد الشاعر مع المكان قائلاً: ((يعيش درويش الواقع المرئي بملابساته وحقائقه، كما يتوحد بمرفولوجية الأرض، بنباتها وأنواع الحياة الأخرى على سطحها، وبسماتها الجغرافية، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئي ذاته، وصولاً إلى توحد أعمق مع روح المكان.

ومن تجليات هذا التوحد الصوفي أن الفضاء الذي اختاره الشاعر للصلب، والإعدام هو الحبل

المفتول على النخلة في قوله: علقوني على جدائل نخله.

ومن الجلي أن الشاعر قد صرف اللغة تصريفاً غير معهود، قصد إيجاد توزيع جديد بين وحدات اللغة، بيان ذلك أنه مزج المكان بالصورة البلاغية في "هذه الأرض جلد عظمي"، إذ جرى التشبيه البليغ دون توسط أداة ولا وجه الشبه، وغياب هذين العنصرين يفتح الباب أمام الذهن يتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين طرفي التشبيه،ونلمس من خلال هذه الصورة البلاغية أن محمود درويش بلغ قمة الانصهار الوجداني ، والذوبان النفسي في فلسطين، إنه العشق الصوفي والاستغراق الروحاني، بحيث استحالت فلسطين إلى جلد العظم، وبهذا التوظيف الأسلوبي انحرف الشاعر أسلوبياً عن المعهود اللغوي، إذ عمد إلى المبالغة والإغراق-على حد تعبير البلاغيين- في ادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه، وأعتقد أن ما يذكره البلاغيون من أمر المبالغة، والإغراق في التشبيه البليغ يحتاج إلى مراجعة نقدية أصيلة، بحيث أن الانحراف الأسلوبي يحدث إجراء طريفاً في اللغة غايته الإمتاع. فيم تجلت المبالغة في قول درويش: هذه الأرض جلد عظمي؟

لا شك أن القراءة الأسلوبية المعاصرة ترفض تخريج القدماء للتشبيه البليغ على هذا الوجه، ذلك أن الخيال الشعري هو القوة التركيبية التي تجمع بين الأجزاء المادية المحسوسة، فالعبارة التي تقدمت هي صورة شعرية متآلفة ومنسجمة، لكن عناصرها الأساسية (الأرض+ جلد العظم) في الواقع متنافرة تماماً، إذ لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأرض والجلد، لكنه في الشعر تبدو متآلفة متعاضدة بفضل الخيال الشعري الذي يحطم ذلك التنافر، ولو استخدم الشاعر التشبيه العادي، لفقدت الصورة بريقها ولطفها ومزيتها، ذلك أن الكاف هي أداة الاشتراك بين طرفي التشبيه، وقد استعيض عنها للتعبير عن الاتصال النفسي، والانصهار الوجداني بين فلسطين وذاته، وذلك في بوتقة شعرية ضيقة تذوب فيها الفواصل، وتتداخل فيها الدلالات لدرجة يصعب معها التمييز بين درويش وفلسطين، وهذا من أقوى مراتب التشبيه كما يرى محمد بن علي الجرجاني. فكيف يمكن للصورة أن تبنى على المبالغة والإغراق؟

ولا ريب أن إهمال أداة التشبيه هو مكمن الاستظراف ، والاستحسان الأسلوبي، وذلك للدلالة على: ((تجسيد المكان والتوحد معه فيزيائياً، والحلول بروحه حلولاً صوفياً)).

ومن مظاهر هذا الحلول الصوفي أن الشاعر يسلك الرمز وهو من أبرز خصائص الشعر الحديث كما تقدم آنفاً، ذلك أن الرمز يفتح مجال التخييل والتداعي الذهني، إذ وظف درويش الرمز في قوله:

واشنقوني فلن أخون النخلةْ.



وقــد تكررت هـذه اللفظة أربع مـرات مـقـتـرنة مـرتين بحـرف "لن"، ولعل جـاذبيـة هـذا الرمـز تكمـن في الامـتـداد التـاريخي والحـضـاري والروحي لتـصـور المسلمين للنخلة، فـالنخلة هـي رمـز لفلسطين، وقـد أحس الشاعر إحساساً عميقاً باختيار هـذه اللـفظـة، لما لهـــا من دلالات وإيحـاءات وظلال تعـبـيـرية عـاليـة تجـســد هـذا الانتـمــاء الروحي والارتبـاط الوجداني بفلسطين، وقـد أصاب أحد الباحثين جادة الصواب عندما اعتبر أن الشاعر: ((درويش ليس مـسكوناً بالمكان وحـده، وإنما هو مــسكون بروح المكان))، ولا ريب أن النخلة جزء مـركزي في تشكيل البنية المورفـولوجـيــة لفلسطين، واتصــال الشـاعـر بهـذا القطب المولد للصـورة الواقـعـيـة والذهنيـة للمكان مكّنه من رسم مـعـالم جـغـرافـيـا المكان الذي يعشقه حد الثمالة، بل إنه مسكون به.

ومن مـعـالم تعلق درويش بالمكان الجـغـرافي الذي سـاقـه إلى المكان الجـمـالي اسـتـعـانتـه بصور بـلاغـيـة أخرى تستمد شعريتها من مفهوم الفضاء الجغرافي المتحرر من قيود الاختناق الكوني، إلى رحابة الفضـاء المرسل الحر الطليق، وأكبر الظن أن تتابع الصور الجمالية المتحركة في هـذه المقــاطع يبــعث على إلطـاف النظر فيها، ذلك أن توظيف الشـاعر للتشبيه المرسل، والتشبيه المجمل له ما يسوغه في هذا السياق الشعري، بحيث جنح إلى الإجمال في الجمع بين طرفي التشبيه من خلال غياب وجه الشبه،وحضور أداة التشبيه في قوله:

هذه الأرض جلد عظمي.
وقلبي..
فوق أعشابها يطير كنحله،

لـيـتـرك مـجــال التـقــاطع بين الصـفـات المشـتـركـة في (طيـران القلب)، و(النحلة) غـائمـاً يصـعب الاهتداء إليه، وللقارئ أن يسترشد بالعناصر المشكلة للصورة ليهـتـدي إلى وجه الشبـه، وبلغـة البـلاغيين، فإن هذا النمط من التشبيه المجمل: ((بعـيـد غـريب: وهو مـا احـتـاج في الانتـقـال من المشبـه إلى المشبـه به، إلى فكر وتدقيق نظر، لخفاء وجهه بادئ الرأي)).

ولعل من أجمل المعاني ودقيقها ولطيـفـهـا في القـصـيـدة مـا ذكـره مـحـمـود درويش من دلالة الغـربة، وهو مفهوم خرج من خلاله الشاعر من مــألوف الدلالة المعـجـمـيــة، ومعهودها إلى توظيف دلالي حديث ينم عن حس فنـي أصــيـل، ومن مـلامح هذا الاستخدام الدلالي أن الغـربة في المعـجـم الشـعـري، وفي الاسـتـعـمـال اللغوي العـادي ألصق بأمور السفـر خارج الوطن الأم، إذ استقر في العرف الاجتماعي العام أن الغـربة هي المعـاناة الإنسـانيـة خارج الوطن، غير أن التصور الذي قــدمــه درويش يعـد من الطرافـة والجــاذبيــة بمكان، إذ الغــربة هي غــربة الإنســان في وطنه (وطنـي غضبة الغريب على الحزن)، فالغربة في التـصـور الشـعـبي هي مـرارة العيش وشظفه خارج الوطن الأصل، وهذا هو المفهوم المتداول في الثقافة الشـعـرية العـربيـة عند كثـيـر من الشعراء كقول البيهقي:

إنَّ الغريب ولو يكون ببلدةٍ يُجبى
إليه خَراجُها لغريبُ
وأقلُّ ما يلقى الغريب من الأذى
أن يُستذلَّ وقوله مكذوبُ

لقد تجاوز محمود درويش هذا الإطار الدلالي الضيق إلى أفق دلالي واسع رحيب، إذ ربط الغربة بغربة الوطن، ولعل من أقسى أنواع الغربة الإنسان في وطنه.

فغربة المكان هي التي ولدت الإحساس بضرورة التوحد معه ليحدث الأنس به من خلال تجاوز حدوده الجغرافية، ذلك أن الأمكنة : ((هي أمكنة في متخيل النص، قبل أن تكون أمكنة في مساحة الجغرافيا، ولأن الأمكنة كذلك، فهي لا تلتقي على الخارطة، أو على الواقع، ولكنها تلتقي في حلم النص وإشاراته)).

هكذا، تجلت معالم فلسطين من خلال بعض السمات الأسلوبية التي حاولنا قدر الإمكان استجلاءها عبر منهج نقدي معاصر، إذ وظف محمود درويش اللغة توظيفاً خاصاً، للتعبير عن ولائه وانتمائه اللامحدود لوطنه.

وإن الإنسان لا يسمىّ إنساناً إلا إذا سمت مشاعره، ورقت عواطفه، وتألم لآلام الآخرين، وأعتقد أن استثمار الشاعر لأدواته الأسلوبية في صورتها اللغوية قمين بإنجاز تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية، ولعل الشعر أنسب وسيلة لتجسيد هذه القيم الإنسانية والنفسية والاجتماعية، وتطهير العواطف البشرية من أدران الاستكانة والمذلة والهوان، ولله در الشاعر الشابي إذ يقول:

إن السلام حقيقةٌ مكذوبةٌ
والعدل فلسفة اللهيب الخابي
لا رأيَ للحقِّ الضعيف ولا صَدى
الرأيُ رأيُ القاهر الغلاّبِ



وظيفة التراث
أو
مفهوم التراث في المسرح الكويتي
وعلاقته بالتاريخ



بقلم د. نرمين يوسف إبراهيم الحوطي
(الكويت)

وظيفة التراث

أو

مفهوم التراث في المسرح الكويتي وعلاقته بالتاريخ

بقلم د. نرمين يوسف إبراهيم الحوطي
(الكويت)

لاشك أن مفهوم التراث بصفة عامة يخضع لحكايات حكيت بقصد التسلية .. أو إبراز نوع من البطولة الفردية أو الجماعية بغية تجسيد حدث معين يختلف باختلاف الموقع .. أو البيئة .. وقد تناقلته أجيال سواء بطريق النص أو التدوين .. ولإثبات الذات البشرية فإن الناقلين دوماً ما يتركوا بصمات فنية على التراث .. من عندياتهم لكي يزيد في مساحته ويزداد كلما تناقلته أجيال أخرى وكل يضيف ما يروق له من إبراز بطولات خارقة منسوبة للشعب الذي ينتمي إليه.

وهكذا يصير التراث الشعبي أو الحكاية الشعبية فضفاضاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم عبر الأجيال والذي حقق الكثير بواسطة الإنسان من المعارف والتجارب التي تروق دائماً الجانب الخير للبشر.

والجدير بالذكر أن التراث الشعبي عريق .. أي أنه ليس وليد الساعة أو من ابتكار شخص ما، وأن انتقاله يتم بحرية وبطريقة الحديث المنقول تبعاً لمزاج وثقافة الراوي الذي يضيف كل ما يخطر بباله على ألا يخرج عن الخط العام للحكاية

ولقد كان التراث الشعبي في مختلف جهات العالم غربه وشرقه ملهماً لكثير من الفنانين الذين أخرجوا من بين طياتها أعمالاً أو أضافوا إلى أعمالهم بعض من هذا التراث كما سنذكر لاحقاً.

ومن بين التراث الشعبي الذي أثرى الفكر في العالم كله .. تأتي "كليلة ودمنة" التي نقلها الأديب العربي ابن المقفع إلى العربية والتي أثرت في الآداب الأوروبية وكانت الباعث على دراسة هذا الشكل من التراث الشعبي.

وكتاب ألف ليلة وليلة لا يقل قيمة عن سابقه وإن زاد حيث كان تأثيره ليس على الشعراء فحسب بل تعدى ذلك إلى الفنانين من المصورين والموسيقيين وكان باعثاً على خلق أشكال أدبية جديدة في أوروبا.

أحاديث عجيبة

والأسطورة إحدى الأشكال للتراث الشعبي .. فالإلياذة والأوديسة هما تراث شعبي يوناني .. وهي بمثابة الأحاديث التي لا نظام لها .. وهي الأباطيل والأحاديث العجيبة .. ويقول : سطر

تسطيراً .. أي ألف وأتى بالأساطير، والأسطورة هنا هي الحديث الذي لا أصل له .. أي أنها تخضع للتراث الذي وجد دون معرفة لمصدره .. وقد استعمل القرآن الكريم لفظة الأساطير بالذات فيما لا أصل له من أحاديث "قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين" سورة الأنفال الآية ، ٣١

على أن ألف ليلة وليلة نعد أكثر التراث من الأدب الشعبي المجهول القائل أو الكاتب .. انحدرت عبر الأجيال .. وهي حكايات هندية وفارسية الأصل في أغلبها .. وقد أضيفت إليها حكايات عربية مصرية .. ويرجح أن هذه الحكايات المصرية قد أضيفت في حكم المماليك .. كما أن الحكايات العربية تمت في عهد هارون الرشيد.

كذلك فإن مفهوم التراث في الأدب يعني تداول حكاية عاشت منذ القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة .. يتوارثها الخلف عن السلف وتدور حول الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الأحداث الخارقة للعادة ويشترك معها الحكايات الخرافية التي ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية وقد تجلى ذلك من خلال الحوريات في ألف ليلة وليلة التي استمدت أصولها من الحكايات الشعبية القادمة من الشرق وقد اكتسبت هذه الحوريات أشكالاً مستحدثة في أدب كل من فرنسا وألمانيا والدانمارك بواسطة شارل بيرو في فرنسا والأخوان جاكوب لودفيج جريم في ألمانيا، هانز كريستيان أندرسون في الدانمارك وقد قاموا بكتابة أساطير الأطفال على غرار صور الحوريات في ألف ليلة وليلة.

وتعتبر خرافات "أيوب" هي أقدم الخرافات التي ترجمت إلى اللغة العربية في العصر الحديث وهو من أصل يوناني وقد أضيفت إلى خرافاته على مر الأيام خرافات من أصل شرقي وأقدم مجموعة آسيوية هي "البانجاتانترا" الهندية وقد ترجمها ابن المقفع من الفهلوية إلى العربية بعنوان "كليلة ودمنة" كما ذكرنا سابقاً .. وعن طريق هذه الترجمة انتقلت إلى اللاتينية ثم إلى اللغات الأوروبية حيث انتشرت الخرافات في أوروبا في القرون الوسطى واستعملها كتاب مثل تشوسر ودرايدن ولافونتين ولسنج.

كذلك فإن للعرب تراث قديم وحديث .. فقديمة يتمثل في يغوث ويعوق ونسرا وسواع .. الذين كانوا بشراً .. وسرعان ما ذكرهم الأهل بالخير .. ثم جاء الجيل اللاحق ليقيم لهم التماثيل .. ثم جيلاً آخر فيتخذونهم آلهة تعبد .. وهكذا فإن تعاقب الأجيال يصنع من الحكاية أسطورة وخرافة تتجسد وتكبر حتى يصبح لها هالة كذلك سيرة سيف بن ذي يزن .. ذلك البطل الأسطوري الذي تلاحم معه قوى الطبيعة بقوى ما وراء الطبيعة ويلتقي بالمردة والغيلان ويحارب السحرة.

هذا نموذج من السير الشعبية .. أو التراث الشعبي الذي كانت بدايته محدودة ومع تناقل الأجيال اتسع مساحته بقدر ما يسمح خيال أو ثقافة الناقل.

والتراث الشعبي ليس مقصوراً على مكان محدد .. بل أنه منتشر في كل بقاع الأرض .. ولكل فئة من البشر تراثهم الذي ينتمي إلى بيئتهم.

على أن شخصية سيف بن ذي يزن قد اشتهرت في التراث الشعبي وذلك له أسباب .. منها أن ذلك البطل الأسطوري يحقق النضال في سبيل الحرية ويسعى إلى الرغبة في تحرير التراب العربي الذي أغار عليه أعداء العرب.

وقد كان ذلك البطل جاهلياً .. ولكن تناقل الرواة لسيرته أوصلته لأن يكون شبه إسلامياً .. ويذهب المؤرخون أن أحداث بطولته تمت في القرن التاسع الهجري حيث كان ملك الحبشة الذي كافحه سيف بن ذي يزن والذي يسمى "سيف أرعد" وكان صراعه قائم على طلب المساواة بين الناس كافة ورفع الظلم عنهم إلى جانب تحرير الوطن العربي.

بطولات خارقة

كذلك يتجسد في التراث الشعبي سيرة عنترة بن شداد العبسي والذي نسج من حياته بطولات خارقة للعادة والتي تتجاوز الممكن والمعقول .. ثم سيرة بني هلال .. وسيرة الظاهر بيبرس وهي أيضاً تصور أفعالاً خارقة.

إن هذا التراث الشعبي سواء العربي أو غير العربي قد تم نسجه من حقائق محددة زادت وأضفى عليها الناقلون لكي يوسعوا من مساحتها ويحققوا من خلال البطولات التي تتخللها أهدافاً لم يكن ليحققوها وجهاً لوجه .. وعلى ذلك فإن هذا التراث أصبح مادة يستقي منها الباحثون والكتاب كل في تخصصه ما يخدم موقفه الذي أراد أن يتطرق له دون أن يقع في شرك سياسي.

وما زلنا مع واحدة من أهم قصص التراث الشعبي "ألف ليلة وليلة" التي ضمنت العديد من الحكايات الخرافية والمليئة بالمفاجآت والتي تحمل التشويق لسماع مزيداً منها وهي تحوي القصص المتعددة والتي قامت شهرزاد بحكاياتها إلى الملك شهريار حتى تسلم من المصير المحتوم على يد مسرور .. منها على سبيل المثال قصة علي بابا والأربعين حرامي .. علاء الدين والمصباح السحري .. السندباد البحري .. وقد ترجمت هذه الحكايات إلى الفرنسية وقام بترجمتها أنطوان جالان .. ونقلها إلى الإنجليزية بيرتون .. ثم تناقلها الكثير مترجمين لمعظم بلدان العالم حتى أصبحت المصدر الذي لا ينضب في كل مكان وزمان وكان حتماً للمسرح دور كبير في النقل منها كأعمال تشويقية تحوي داخلها فلسفة أخلاقية ومنهجاً سياسياً.

والجدير بالذكر أن استلهام عناصر التراث في الإبداع الفني عامة وفي المسرح على وجه الخصوص أصبح أساساً يمكن من خلاله أن تتم الفائدة المزدوجة ونعني بها إحياء التراث في صورة فنية برؤية معاصرة تعكس قضية معاشة من مفهوم حدث تناقلته الأجيال وله وجه شبه معاصر.

نسبية المكان والزمان

وتوظيف عناصر التراث في المسرح في وطننا العربي وفي الكويت على وجه الخصوص أصبح مطلباً يمكن من خلاله تحقيق الشكل الفني لمسرح عربي خالص ويمكن أن يمدنا بصياغات مسرحية عصرية وهو يحمل داخله الكثير من الأشكال الفنية المتنوعة فمنها التاريخي والأسطوري والصوفي والشعبي والديني حيث يتم الربط فيها بين الملمح الشعبي والفني في نسيج واحد كذلك فإن توظيف الشخصية واللغة مع الشكل المسرحي الجديد يمكن أن يصلا بالفن المسرحي إلى صورة مقبولة تحمل داخلها كل الألوان التي تؤثر تأثيراً مباشراً على المتلقي سواء اللون الساخن ونعني به المأسوي أو البارد وهو الكوميدي مع تجسيد إبراز القضية بشكل مباشر دون إسقاطات أو خلق رموز .. وقد سبق أن قدم المسرح العربي أشكالاً جسد فيها أنماطاً لشخصيات كان لها تأثيرها .. في المسرح الكويتي كان أبو الحسن المغفل في مسرحيته الثالثة للكاتب حسن يعقوب العلي الذي استطاع أن يخلق مواجهة على وسائل توظيف الرتاث الشعبي تارة .. ثم على نسبية المكان والزمان تارة أخرى حيث استمد الفعل المسرحي تماسكه من أجواء الحكاية الشعبية .. وفي نفس اللحظة خرج المعنى المعاصر من بين طيات تلك الحكاية الشعبية التي استمدها من التراث .. دون أدنى حرج للكاتب حيث وجد حرية غير محدودة لتحريك الأحداث مع استعمال الشخصيات بشكل ملحوظ .. هذه المسرحية التي عرضت في الكويت عام ١٩٧٦ وأخرجها فؤاد الشطي كانت نموذجاً لاستلهام التراث في نسج عمل مسرحي ولم يكن ذلك العمل الوحيد .. بل كان لذلك الكاتب عمل آخر مستلهم من التراث وهو مسرحية عشاق حبيبة .. هذان العملان لذلك الكاتب وغيرها كثير منها على سبيل المثال في دولة الكويت مسرحية مصباح علاء الدين للكاتب خلف أحمد خلف .. ثم الكاتب حمد جمعة في شهرزاد "الحكم والواقع" والكاتب عبد الرحمن المناعي في مسرحيته المغني والأميرة، هالشكل يا زعفران .. ثم الكاتب محمد عواد في مسرحيتيه "العطش، حسن وقرارة الخير" وكلها تشترك في خط واحد مناقشة مشكلات الحكم من خلال الملك والسلطان، وقد استلهم الكتاب موضوعاتهم من خلال قضايا تراثية لها في الواقع المعاش وجه شبه كبير يكاد أن يتطابق دون أن يحدث لهم قيد على حرية إبداعاتهم.

مأساة الحلاج

وفي نفس الوقت أو ما قبله زمانياً نرى على الجانب الآخر استلهام التراث للخوض في قضايا ساخنة من خلال مسرح عربي مصري .. فقد لجأ الكاتب رشاد رشدي مي مسرحيته السيد البدوي إلى استعمال تلك الشخصية لكي يلقي من خلالها الضوء مشكلة أرقت تابعيه وفي نفس الوقت تكون



نفس المشكلة متجسدة في المكان .. ثم شخصيات تراثية أخرى تمكن بعض الكتاب دون اللجوء إليها من التراث لكي يقيموا من خلالها مناقشات حرة دون أدنى حرج .. منها شخصية الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور .. والحسين لعبد الرحمن الشرقاوي .. وكلها تتناول الشخصية التسجيلية بعد أن استوحاها الكاتب من العناصر التراثية المتعددة حيث يعيد عرض واقعها التراثي في شكل مسرحي دون أن يحدث التحاماً بين الواقع التراثي والواقع الحاضر.

على هذا الأساس يمكن للمسرح أن يعتمد على التراث الشعبي في شتى صوره لكي يجسد أو يناقش قضية يؤرق شعب أو فئة من الناس في مكان ما دون الخشية من إصبع اتهام يشير إليه .. فإن التراث مليء بالقضايا والحكايات على لسان البشر والحيوانات تحمل أحداثاً عاشت وانتهت .. ولكنها اليوم تتكرر بصورة أكثر دقة سواء في إيجابياتها أو سلبياتها .. ومعالجة السلبيات المعاصرة ممكن أن تتم من خلال سلبيات الماضي من خلال ذلك التراث وما أكثره في كل مكان من بقاع المعمورة.

ثم عودة مرة أخرى إلى ألف ليلة وليلة والتي كانت ومازالت نبعاً لا ينضب ليس للشرق وحده .. ولكن الغرب قد استعان به ونهل منه ولنتطرق لنموذج واحد على مستوى عال .. فكان بطله الكاتب العالمي شكسبير والذي يلجأ إلى التراث في كثير من أعماله .. ليس التراث الغربي .. بل الشرقي وألف ليلة وليلة على وجه الخصوص وذلك في مسرحية ترويض الشرسة من خلال شخصية "سلامي" الذي يوهمه أحد السادة لفترة محدودة أنه من الأعيان عقب لحظة سكر شديد ليفيق ذلك الصعلوك على مؤيديه الذين يؤكدون له أنه سيد من الأعيان ويستمر الوضع الجديد حتى يتم سكره مرة أخرى لكي يلقى في نفس المكان الذي حمل منه أول مرة .. ويفيق ليجد نفسه صعلوكاً مرة أخرى ويفسر تلك الواقعة على أنها حلم .. هذا الموقف حينما أتى به شكسبير في هذه المسرحية إنما وجه الشبه فيه كبير وشخصية مطابقة لها في ألف ليلة وليلة نسج منها أكثر من كاتب عمل مسرحي .. كان مارون النقاش بادئاً في مسرحيته هارون الرشيد وأبو الحسن المغفل .. ثم نجيب الريحاني في مسرحية لو كنت ملك .. ثم سعد الله ونوس في مسرحيته الملك هو الملك .. لكي يختتم الكاتب الكويتي حسن يعقوب كما ذكرنا سابقاً نفس النهج في مسرحية الثالث .. وقد قدمت في كل مرة بشكل يختلف عن الآخر .. وفي ذلك نجد أن التراث الشعبي غني لدرجة أن الحكاية الواحدة يمكن ان تعرض بأكثر من شكل وتعالج أكثر من قضية .. وفي المكان أيضاً حيث وجدنا تلك الشخصية "الصعلوك" .. وأبو الحسن المغفل يعالج في إنجلترا .. لبنان .. مصر .. الكويت .. وكل له وجهة نظر.

ويقول د. مجدي وهبه، د. عبد الحميد يونس مؤكدين في قولهما أن العلاقة بين حكايات كانتربري للشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر الذي عاش قبل شكسبير بحوالي قرنين .. والليالي العربية "ألف ليلة وليلة" إن هذه المجموعة عرفت واشتهرت في أوروبا قبل تشوسر بأمد غير قصير .. وأنها اقتبست أو ترجمت وحدات منها إلى الآداب الأسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها .. وعن إحدى حكايات تشوسر وهي حكاية ابن الفارس والهدية التي يرسلها ملك بلاد العرب والهند إلى كامبوسكان الملك التتري والتي تتألف من جواد نحاس يحمل الملك أينما شاء في لمح البصر وسيف بتار مسحور .. هذه الحكاية في ألف ليلة وليلة تقول أن صانع الجواد كان هندياً .. أي أن الغرب عرفوا التراث الشعبي الشرقي بعد ترجمته وأفادوا منه .. وقد حقق الغرب من هذه الحكاية فيلماً سينمائياً في الخمسينات وتقع أحداثه في بغداد وهو "لص بغداد".

كما حققت السينما المصرية من حكاية الملك في أكثر من معالجة .. إن التراث الشعبي قد صنعه الشعب وهو منسوب إليه .. وهذا الشعب إنما هو نمط دام في كل العصور مع اختلاف المتغيرات في الشكل .. أما المضمون فثباته دائم.

نخرج من ذلك أن ذلك المضمون في التراث يصلح لأن يكون مادة على الدوام للأعمال الفنية على مختلف أنواعها والمسرحي منها على وجه الخصوص.

حلم ليلة صيف

كذلك فإن كتاب "عجائب الهند" يحوي حكايات تراثية تناولتها أفواه النواخذة والبحارة العرب .. وقد راجت هذه الحكايات وتناقلت حتى وصلت إلى أسبانيا وترجمت إلى اللاتينية .. وعن طريق مصر والشام تناقلت أخبار حكايات أخرى إلى الدول الأوروبية .. والجدير بالذكر أن شكسبير يقتبس مرة أخرى من ألف ليلة وليلة حدثاً آخر في مسرحية "حلم ليلة صيف" حينما يخصص مساحة كاملة في هذه المسرحية لإقامة مملكة الجان "أوبيرون .. الملك .. وتيتانيا الملكة" وهذا ما جسدته ألف ليلة وليلة في أكثر من موقف .. بل يزيد على ذلك في قصته .. حكايات كانتربري لتشوسر .. قصة الفتى توماس الذي يحلم بأن يتزوج من ملكة الجان .. وعلى ذلك يسعى إليها عبر الجبال ويقابل أهوال ويتحدى الموت في أكثر من مناسبة .. هذه الحكاية تطابق الصورة التي يرسمها شكسبير في مسرحية "حلم ليلة صيف" التي تطابق أيضاً نفس الحدث في ألف ليلة وليلة .. أي أن ذلك التراث العربي قد أفاد الفنان أينما وجد .. ووقتما وجد .. وأنه أي التراث وجد لكي يعيش كمادة لا تبلى .. بل أنها المادة التي تصلح لصنع الحدث مهما كانت خطورته أو امتداده .. وأن القضية أصبحت في خيال الكاتب المسرحي الذي لابد أن يعمل على تحقيق التراث وأصالته من خلال فك رموزه وليس إضافة عليه أو اسقاطات من خلاله .. إن

التـــراث لابد أن يقـــدم لكي يؤدي وظيفـة محـددة دون أن يشوه .. وأن الحكايات والمادة الأولية في التراث تسع كل قضايا العصر الحاضر والماضي والمستقبل أيضاً .. وما على الكاتب إلا أن يتخير ما يناسبه من حكاية لكي ينسج من خــلالهــا إبداعاته حتى تعكس ما يدور بداخله تماماً وتؤدي ما أراد لها أن تؤديه.

إن دور الكاتب المســرحي في هذا العـالم الذي يشهـد الجديد في كل لحظة والإيقـاع السريع الذي يجعل البشر يلهثون دون ان يتزودوا من فن يروي ظمـأ الحـرمـان، هذا الكاتب يجب أن يلجأ إلى عوالمه القديمة .. التــراث .. لكي يخلق الشكل الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة على أن تكون الحداثة هنا نبـراساً سواء في التناول أو في طريقــة الطرح لتلك المبتكرات في مجـال المسرح فهناك إغراءات عديدة تتمـثل في عـالم الخيـال .. البطولة .. قصص الحب .. التركيـز على شخـصيـة البطل الخـارق .. الزعـامـة، ومن خــلال ذلك كله يمكن للمســرح أن يتـخـذ من التـراث زاداً يشبـع به كل متعطش للفن.

على أن التـراث الشـعـبي في أي بلد عربي لا يمكن إعادة طرحه دون الاستفادة بما يحمله من فلسفة .. وهي فلسفة غير كل الفلسفات التي يعـرفهـا الدارسـون لأنهـا "أي تلك الفلسفة" لا تحـاول أن تقدم نفسهـا من خـلال مـخطوطات مسطورة أو كـمـراجع علمـيـة جـامـدة .. وإنما تناقلت معظم تلك الحكايات الشعبية من بلد إلى بلد آخـر وهـي تفـرض نفسهـا من خـلال رؤية الكاتب إذا أجاد نقل هذه الرؤية تماماً كما فعل الكاتب المسـرحي المصـري ألفـريد فـرج حـينمـا نقل من حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات مثل "حلاق بغداد"، "علي جناح التبريزي وتابعه قفة"، ومن التـراث الشـعـبـي "الزير سـالم"، وفي هذه المسرحيـات نجد الكاتب قـد نقل الحكاية وقـد أفـاد منها حينما تعرض لمعالجتها لكي يجد المشاهد العربي شريحة ليست بغـريبـة عنه في نفس الوقت خـرج بمعلومة ثقافية عن موقف تراثي.

إن التـــــراث العــــربي مليء بـالحـكـايـات الـتي لابـد أن تـطـرق وتحكى من خـلال ازدواجية الفائدة المرجوة .. معايشة التراث بأصالته مع رؤية الحــاضــر المعــاصــر من خلاله، وكما ذكرنا أن نهضة إحياء التراث وجدت منذ ستينات القرن العشرين وثبة لم تستمر طويلاً منذ أن قــدم رشـاد رشـدي من التـراث "بلدي يا بلدي" لكي يســيـــر على منهاجه سمير سرحان في مسرحية "ست الملك" .. ثم عبد العزيز حمودة في مسرحية "الظاهر بيبرس" والتي ســمـــيـت "ابن البلد" ثم توالت المسرحيات التي اتخذت من التراث مــادة لهــا بالذات في دولة الكويت وقـــد ذكـــرنا بعــضـــاً من هذه المسرحيـات .. في السبـعينات وما بعـــدها .. وقـــد وجـــدنا أن هذه المسرحيات التي كان التراث مادة لها شملت داخلها الكثير من المقولات الأخـلاقيـة والفكرية كما أنها ثرية في مفرادتها اجتماعياً وجمالياً .. فإنها في النهاية تعد ثقافة الشعوب



الحية .. والتراث في المقام الأول يعد من مصادر الكشف عن أهم خصائص اللغات القومية للشعوب .. لأنها تساهم في اكتشاف الموروثات الأدبية المتميزة بالإضافة إلى أن التراث يكون وسيلة مهمة لأن تجعل الشعوب تنظر إلى أصلها بمرآة الماضي لكي تتعرف على الأصول والتي ترى فيها شموخ يجب أن يستمر إن لم يعلو في هذا العالم المتغير.

لقد فطن إنسان التراث الشعبي حينما سطر لحكاياته التي لقيت قبولاً منذ نشأتها وتطوراً بعد ذلك على ألسنة الكثيرين ممن تناقلوها .. فطن هذا الإنسان إلى الهروب من عالم البشر إلى عوالم أخرى لكي يجري على لسانها ما يدور بداخله وما يحسه هو وبني جنسه .. سواء من الناحية السياسية أو الأخلاقية التي تخضع بالتالي للجانب السياسي.

وعلى ذلك لجأ الإنسان إلى الحيوان والطير لكي يلقي من خلالهما بحكاياته التي تخرج دائماً بمنطوق فلسفي له مغزى سياسي أو أخلاقي.

ولعل أكثر ما تعرض لهذا الشكل ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة .. فقد اتخذت الأولى من الحيوان رموزاً لها لكي يكون الصراع بينها .. وهذه الحيوانات قسمت إلى صنفين أولها حيوان خرافي مثل "الرخ العظيم" وقد ظهر ذلك الحيوان في حكاية السندباد البحري .. والحصان الطائر في حكاية "الحمال والبنات الثلاث" وحكاية "فيروز شاه" .. ثم الصنف الآخر من الحيوان مثل كانت معروفة كالثور القوي الخارق للعادة والذي ظن أنه يحمل الأرض على قرن واحد وإذا أراد أن يبدل حمولته على القرن الآخر بسبب الإرهاق أو التعب نتج عن ذلك الزلازل .. كذلك الطيور التي اشتهرت بتغيير مسار الأحداث .. هذا عن ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى ما تضمنته من حكايات عديدة أثرت الأدب الشعبي .. تبرز كليلة ودمنة التي كان لها شأن واضح في عالم التراث والآداب العالمية التي تأثرت بها بالرغم من وجود المسافات البعيدة زمنياً ومكانياً .. وعن الحيوانات التي اتخذها إنسان التراث نذكر "الأسد - الثور - الحمامة - البومة - الغراب - القرد - ابن عرس - الجرذ - السنور ... الخ" هذه الحيوانات اتخذها الإنسان لكي يخرج من خلالها فلسفات تحميه من غضب طرف آخر وليكن الملك .. أو الوزير .. الذي يلح على سماع رأي في قضية وسرعان ما تكون الإجابة من خلال حوارات تدور بين الحيوانات لكي تخرج في النهاية تلك الإجابات التي يريدها الإنسان ولكنه يخشى العاقبة ولكنها تخرج حينئذ على لسان الحيوان .. وما أكثر الحكايات والفلسفات التي خرجت من داخل هذه الحيوانات.

والسيرة الشعبية وصلت إلينا بواسطة الشاعر .. والمحدث .. والربابة .. وغيرها وقد كان ذلك المحدث يحكي حكاية بطولة تشد المستمع بغية الحصول على بعض المال .. وكان يقص ويبرز البطولة

الخارقة التي ترضي غرور المستمع سواء في الأسواق والأعياد والمواسم .. أي أن المحدث كان يتخذ من التجمعات ميداناً له لكي يلقي على أسماع الجمع ما يريد أن يقول لكي يستحوذ اهتمامهم وينال رضاهم المقرون بما يجود به كل منهم .. وشمل ذلك المدن والريف والبادية حتى أن تلك الحكايات تنتقل من الإبداع الشعبي .. إلى شكل آخر وهو الأدب الرسمي حيث عمل المهتمون بالتراث على تجميع وتدوين هذه الحكايات وذلك في التاريخ العربي والإسلامي ومن المدون في هذا الشأن تأتي حكايات الشطار أو "اللص الشريف" الظاهر بيبرس وكان هؤلاء الشطار أبناء الحرف في عهده وأشهر الشطار .. "الشاطر حسن وست الحسن والجمال".

كل هذه الحكايات تمثل التراث الشعبي وقد كان لبعض دول أوروبا تراث شعبي من القرن السابع الميلادي وما بعده.

تقلبات العصر

إن ذلك التراث يعد قيمة غنية تلهم الكاتب المسرحي بمادة دسمة يمكن من خلالها أن يخرج لوحة متكاملة يجمع فيها شتى الألوان المتناقضة فالمساحة تسع لكل هذه الألوان بدرجاتها المتعددة دون أن تمتلئ .. والحكاية الواحدة يمكن أن يتصدى لها أكثر من كاتب .. ويمكن أن تعالج في كل زمان ومكان طبقاً لوجهة النظر أو الهدف الذي من أجله لجأ الكاتب إلى هذه الجزئية من التراث .. فإن الأحداث تتشابه وتتشابك سواء في الماضي بشكل يختلف عن الحاضر ولكل عصر تقلباته وتطوراته والإنسان إنما يحتاج إلى مرآة كي تعكس واقعه ثم مرآة أخرى كي يرى فيها ماضيه وإذا تمكن من مزاوجة المرآتين فسوف يرى من خلالهما رؤية جديدة تماماً .. ويقول من خلالهما ما يحلو له من المنطق النقدي الذي يبغي أولاً وأخيراً الإصلاح.

هذا هو التراث الشعبي الذي يلجأ إليه الكاتب كلما ضاقت به حياة الواقع الذي انحرفت به مسيرة الحياة وأصبح يحمل خللاً يمثل لدى المثقفين مرارة يبغون إزالتها والكشف عنها لطبقة الشعب الذي يجترها دون أن يعي مرارتها.

ولنتطرق لثمة فروق واضحة بين تناول أي كاتب مسرحي لهذا التراث الذي وجد وتطور عبر الأجيال دون معرفة حقيقية لمنشأه والذي يحمل داخله معظم فلسفات الحياة بإيجابياتها وسلبياتها .. وبين التاريخ الزاخر بحكايات واقعية مدونة وإن زادت عليها أقلام المؤرخين لسبب أو لآخر .. فإن ثمة حقيقة ملموسة يكن أن تفصل الأساس عن البنيان، فالتاريخ صريح .. ووقائعه مدونة حتى لو أضيفت إليه في التفصيلات إلا أن الأسس ثابتة .. والتاريخ غني ببطولاته وانتكاساته على حد سواء .. فهو حقيقة غير قابلة للمزايدة إلا في أغراض سياسية سرعان ما تنكشف، ولذلك فإن ثمة فروق تبرز لدى الكاتب إذا ما لجأ لأي من التراث أو التاريخ لكي يستلهم منه مادته.

فالتراث في المقام الأول مرن لدرجة أن الكاتب ينهل منه جزئية فتتماشى مع واقعه وينسج من خلالها أحداثاً تجمع بين ما وقع بالفعل في حكاية التراث وبين ما يقع في الحاضر لكي يمكنه من أن يحلل ويعالج بحرية كاملة خلل حدث وقع بالأمس البعيد ولا يسأل عنه أحد .. ولكن الكاتب في هذه اللحظة يقول بلسان الماضي أن ذلك الحدث أصيب بالخلل لأسباب .. وهذه الأسباب يعددها طبقاً للمعايشة التي تجمع الشبه بينها وبين ما يعايشه .. وهنا يجد الكاتب أرضاً صلبة يقف عليها ويشيد كل ما يحلو له في حدود المنطق المعقول.

كذلك فإن الكاتب حينما يلجأ للتراث فإن ثمة حرية أوسع يمتلكها من خلال شخصياته التي ينسجها لكي تتلاءم مع الواقع المعاش .. ثم لغة يختلقها لكي تتماشى مع شخصياته المسماة .. والحدث يستلهمه من التراث .. لأن وجه الشبه كبير بين حدث الماضي وما يدور في الوقت الحاضر .. وله الحرية أيضاً في تغيير سواء بالإضافة أو الحذف .. فالصدق في النقل ليس مطلوباً والحدث يمكن تأويله إلى ما يريده الكاتب.

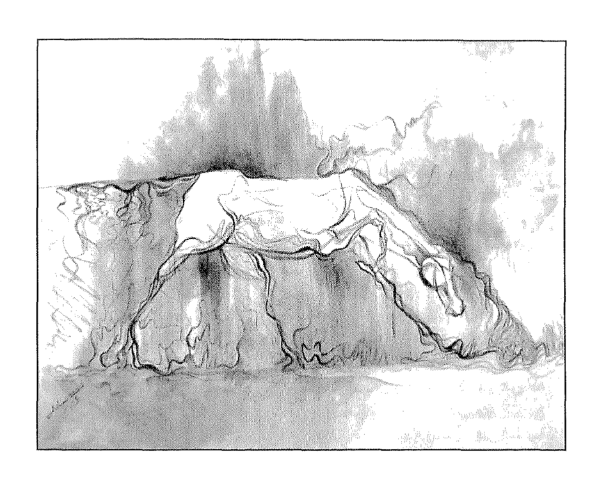
في حين أن التاريخ .. أو الدراما التاريخية تستخدم في أغراض متباينة حيث وجد فيها الكتاب فرصاً للكشف عن تصوراتهم الخيالية .. حيث قد استخدم بعض الكتاب تلك الموضوعات التاريخية لممارسة التحليل النفسي .. كذلك فإن هناك كوميديات وتراجيديات ومسرحيات لها مشاكل تاريخية.

وقد انتشر هذا الشكل من المسرح ما بين الحربين العالميتين وكان الهدف من ذلك الشكل هو سعي الكاتب إلى الماضي بغرض إنشاد العون منه للحاضر.

وقد شاع ذلك الشكل في فرنسا وإنجلترا وأمريكا بالإضافة إلى بعض بلاد الشرق العربي كمصر متمثلة في مسرح أحمد شوقي وعزيز أباظة الشعري الذي استلهم التاريخ لكي يحققوا من خلاله أغراض محددة.

على أن التاريخ هنا يختلف عن التراث في أنه "أي التاريخ" لابد أن يتوفر له الصدق بمعنى أن تبرز الحدث كما هو دون إضافة أو حذف .. وأن تظل الشخصيات كما هي بمسمياتها .. أي أن الأحداث والشخصيات لابد أن يظلوا كما هم .. والصورة التي يمكن للكاتب المسرحي أن يتصرف فيها هي أنه يلجأ إلى شريحة محددة من التاريخ يتوفر فيها وجه الشبه في قضية عصرية يمكنه مناقشتها من خلال التعرض لذلك التاريخ.

في حين أن التراث الشعبي يعطي حرية مطلقة للكاتب لكي يختار ويرفض ويبدع سواء في الشخصيات بمسميات جديدة أو بإضافة أو حذف في الحدث نفسه بما يتماشى والرؤية التي اختارها الكاتب لقضية محددة يريد التعرض لها.





انطولوجيا المسرح

بقلم: د. وطفي حمادي
(الكويت)

المسرح

انطولوجيا المسرح

بقلم: د. وطفي حمادي
(الكويت)

غالبا ما أثار الباحثون في قضايا المسرح مساءلة عما آلت إليه الكتابة المسرحية بعد مسرح العبث واللامعقول الذي وصلتنا به الترجمات وصالا معرفيا .وفي مقدمة هذا الكتاب التي كتبتها الناقدة والباحثة المسرحية ماري الياس معدة ومترجمة "أنتولوجيا..."، تكسر جمود المعرفة وتخترق سواتر الجهل بما استجد من كتابات تأليفية مسرحية " لتوجز تاريخا من القرن العشرين شهد التحولات الكبيرة في المسرح والفنون بشكل عام ، و تطور المسرح وتتابع ظهور المدارس والاتجاهات ، ولامس التغيير كل المستويات ، من النص إلى العرض إلى العملية المسرحية برمتها " (١) حيث ازدهر دور المخرج وتراجع دور الكتابة التي لم تتوقف نهائيا إنما انحسرت ثم عادت بقوة إلى مواقعها. ولكنها كانت كتابة متحولة إلى شكل جديد في عدد كبير من النصوص ، فنجدها في هذه الانتولوجيا وستكون نماذج لما يمكن تسميته الكتابة الجديدة في نهاية القرن العشرين .

مشروع ترجمة النصوص

تحدد ماري الياس شروط ومواصفات حركة الترجمة التي يفترض أن تكون مبرمجة أو نابعة من مشروع محدد ، فهي غالبا انتقائية واعتباطية تبعا لرغبة المترجم أو لما يمكن أن يتوفر بين يديه، لهذا تبقى الصورة ناقصة بالنسبة لمن لا يتمكن من قراءة النصوص بلغتها الأم أو بالنسبة لمن ليس لديه إمكانية متابعة ما يصدر هنا وهناك.

ومن أهداف هذه "الانتولوجيا ..."هي أنها تعرف القاريء العربي بجزء أساسي من المشهد الإجمالي لمسرح القرن العشرين ، ذلك الذي نجهله بسبب غياب الترجمات أو قلتها . ونصوصه هي تلك التي تلت ما سمي بالمسرح الطليعي في الخمسينات من القرن الماضي أو ما سمي بمسرح العبث ، وما تلاه أو واكبه من كتابات جان جينيه وفرانسوا بييدو ثم مسرح الحياة اليومية ممثلا في فرنسا بمسرح ميشيل فينافر الذي لا يزال يكتب حتى اليوم .

اختيار نصوص للترجمة

خضع اختيار النصوص في هذه الانتولوجيا لعدة اعتبارات منها : - التنوع من جهة ، ومن جهة أخرى ، التطور الزمني فحاولت الياس تقديم نصوص مختلفة تبدأ مع مسرح الحياة اليومية لميشيل فينافير



Michel vinaver والمســـرحــيـــات القصيرة - الدراماتيكول dramaticule (المسرحيات القصيرة) لصاموئيل بيكيت٧ Samuel Becket والتي تعد استكمالا لما هو معروف ومترجم . وبعـدهـا تقـدم اليــاس حـالتين خـاصـتين همـا : نصـوص الان كناب

Alain knapp ولويس كـاليـفـيـرت ولويس كاليفرت Louis calaferte.

اتسمت هذه النصوص بعدة مميزات منها:

- يصعب تأطيرها في تيار ، وهي لا تنتمي في الحقيقة إلى أي تيار أو مدرسة وإنما الكتابة اليوم تحمل سمة أساسية ، هي التحرر من أي قواعد أو أعراف مهما كانت، ومنها قواعد العرض الأولية التي تفترض وجود الشخصيات المكتملة والحوار.

-إن محاولة قراءة هذه النصوص تحاول تحديد معالم أساسية للكتابة المسرحية اليوم من جهة ومن جهة أخرى للحركة المسرحية بشكل عام .

-أغلب هذه النصـــوص هو ذو طابع أدبي .

*- انتـولوجيـا المسـرح الفـرنسي الحـديث ، إعـداد وترجـمـة مـاري اليـاس ، دار المدى للثقافة والنشـر، دمشق ، ص٢

١- المرجع نفسه ، ص . ٥

- تبـدو هذه النصوص واضحة ممكنة تفهم بحرفيتـه من القـراءة الأولى بينمـا كـانت نصوص المرحلة السابقة عليها عصية على الفهم من القراءة الأولى ، أو أن قراءتها تبدو عـمـلا شـاقـا . وهـذا ينطبق على نصوص بيكيت المتأخرة .

- كأن كتابها لا يدعون أي انتماء سياسي ولا يجتمعون في أي تيار ولا يرتبطون بأي فلسفة وجودية كانت ماركسية أو عبثية ، فقد فقدوا الرغبة في تقصي أو فهم العالم ، وكأن مسألة المعنى ، معنى العمل أو معنى العالم صارقضية أخرى لا تعنيهم ، ما يهمهم هو وصف هذا العـــالم وطرح الذات / الأنا التي تعـــيش أو تنتظر الموت في هذا العـالم. ويذكـرهنا أن العـديد من هؤلاء الكتاب واجهوا أثرا كبيرا في العالم الغربي وهو مـرض السيـدا (نقص المناعة المكتسبة) .

- بالمقـابل لا ينفي ذلك لديهم وجـود رؤية شـمـوليـة للعـالم في النصوص ، ولو لم تكن هي المحرك والمحـرض الأسـاسي للكتـابة ، هذه الرؤية تكشف المقصـود بعـولمة كل أشكال العلاقات الممكنة الاجتماعية منها والاقتصادية والنفسيـة والتي تغيب الفرد والفرادة . وتتسم هذه النصوص بسمة جديدة فهي واضحة على مستوى التفصيل ، أي المقطع ، وأحيانا على مستوى الحكاية ككل ، وهي لا تعتمد الاستعارة أو الكناية ، إنما الكلمة المباشـرة الفجة أحيـانا وتبدو الاستعارة والكناية هي المرحلة الثانية والتالية في القراءة .

- لا تحمل هذه النصوص دائما مـعــالم النص المسـرحي ببنيـتـه المعروفة لكن المسرحة لا تغيب ، إنها حـاضـرة على مسـتـوى الكلمـات المرصوصة على الصفحات ، فهي إما تحمل معان قوية بحيث تخلق

مساحة للتخيل عند المتلقي فتختزن مسرحتها في داخلها وفي بعدها الشعري ، كما في نصوص لاغارس وكولتيس وكناب ، أو أنها تحمل بعدا ساخرا لعبيا على المستوى اللغوي فتمسرح وتنتقد كما في نصوص كاليفرت وفينافر .

- التصور الإخراجي : تفرض هذه النصوص تعاملا جديدا من الناحية الإخراجية ومن حيث أداء الممثل ، بالتالي النص فهو نص وعرض في آن معا ، وهو ما يمكن تسميته بعرض الذات لأن النص حتى لو كان عبارة عن سرد لأنا متكلمة فهو ليس مونولوغا بمعنى الكلمة ، فمن الواضح أن صاحب الكلام يسعى إلى التواصل ولو مع القاري.

- بنية الدراما في هذه النصوص: هناك خروج تام عن إشكالية الدراما ومكوناتها من صراع وإيهام بما هو حقيقي . وهي ما يمكن أن نسميه الدراما الجديدة والشعر الغنائي الجديد . كذلك هناك انعتاق من إشكالية المسرحة . فالمسرحة لا تتحقق حصرا في التوضع في فضاء ملموس (أي مكان) وإنما قد يكون فضاء تجريديا بحتا .

واللعبة المسرحية فيها تكمن في الأداء الصوتي والنص السمعي ، في نص يقرب من الشعر . ولكن من المؤكد أن النص هنا يتخطى الإخراج ، ولا مكان للمخرج صاحب نص العرض الطاغية وتظن ماري الياس أن النص عاد في هذه النصوص واحتل المرتبة الأولى .

- وكأن القول استعاد مكانته في المسرح وكأننا انتهينا من إشكالية الكلام والصمت التي بدأت مع القرن الماضي عند تشيخوف واستمرت مع بيكيت وناتالي ساروت، كذلك ابتعدنا عن إشكالية الشخص/ الكلمة ، التي لا تعي الواقع ولكنها تقوله . الكلمة تقول الواقع ولكن من منظور صاحبها وذلك عبر المونولوغات الطويلة أو الجمل المبتورة .

- تحولت الشخصية وخاصة على مستوى الهوية فهي قبل كل شيء صوت متكلم يأخذ هويته من شرط الكلام أكثر من أي شيء آخر (أي سياق الكلام) . ولكننا هنا بعيدون جدا عن مفهوم الحوار التقليدي في المسرح الذي كان عماده العملية التبادلية التي تراكم المعلومات المنطقية عبر التحاور .

بعد التحليل والعرض الذي أمدتنا به ماري الياس من خلال ترجمة هذه النصوص وإعدادها يطرح سوءال حول كيفية قراءة هذه النصوص ، أي تحليلها فهي تستعصي على أساليب ومناهج التحليل المعروفة والمتبعة التقليدية منها أو حتى الحديثة (البنيوية والسيميولوجية) فالشخصية تحولت إلى صوت أو صورة ذات نموذج في آن واحد وليست نمذجا لأي فعل وهي عنصر تتحكم به قوى أخرى عديدة تحاول أن تستوعب ما يجري لها ، ثم أن الصراع توارى في أعماق النص التي تعودنا عليها ، المسرحية تشكل عالما مختزلا مصورا على الخشبة . هل نقرأ هذه النصوص كما نقرأ الشعر ؟ أم نسعى لإيجاد مناهج جديدة (١) ؟

قراءة في بعض النصوص منها " روبرتو زوكو "

ويمكن استجلاء بعض خصائص هذه النصوص من خلال نص عنوانه " روبرتو زوكـــو " Roberto Zucco للكاتب المسرح برنار ماري كولتيس Bernard Marie koltes (وهو أحد كتاب الجيل الجديد من المسرحيين الفرنسيين والأوروبيين - بعد جيل الخمسينات - إن لم يكن أهمهم (على حد قول ماري الياس) . أما المسرحية فتطرح ثيمة أساسية في عالم كولتيس وهي ثيمة العنف : العنف العائلي والعنف المجتمعي . وبعد ثلاث سنوات كتب نصا بعنوان " في الليلة ما قبل الغابات تماما " وهو عبارة عن مونولوغ طويل من دون أي توقف كأنه يعبر فيه عن حاجة ملحة للكلام والبحث عن الفواصل . أصيب بمرض السيدا فعجل في إيقاع كتابته ، وصدرت له نصوص مثل "روبرتو زوكو" وفيه تظهر شخصية شاب قدره الموت و نص آخر وهو "في عزلة القطن " ترجمة حنان قصاب حسن .

شكل المكان عنصرا مهما في هذه النصوص وهو مكان لقاء ومكان الخطاب ، وكذلك الخطاب الذي يأتي أساسا على شكل مونولوغات هي كناية عن العزلة والغربة وغياب التواصل . وهذا الخطاب الذي يحمل مستوى شعريا عاليا يحول هذا القول إلى نص أقرب إلى القصيدة النثرية ويجعل أنواع الكنايات والاستعارات ممكنة ، وهذا ما يعطي النص بعدا عاما يتخطى البعد الخاص .

لذلك قد تكون كل عملية إخراج مثل هذه النصوص تخيلا لأجوائه الكلام / الخطاب الذي يتطور على إيقاع تطور التفكير في ذهن أي شخص .

في نص روبرتو زوكـــو ، تدور الثيمة الأساسية حول جاذبية الموت" موت طقسي " بالنسبة للكاتب وبالنسبة للشخصية الرئيسية روبرتو. إنها الرحلة التي طالما حلم بها وتكلم عنها البائع في "عزلة حقل القمح " الرحلة إلى المصير الموت الموجود في نصوص كولتيس كهاجس دائم .

المسرحية مستوحاة من قصة حقيقية عن مجرم اسمه روبرتو زوكو عاش في إيطاليا وقتل مفتش شرطة ، يكتشف بعد أن يتم القبض عليه بأنه مختل عقليا وسبق له وأن قتل والديه ، يتم توقيفه ويوضع في مصح عام ١٩٨١ولكنه يهرب . لكن الحافز المباشر للكتابة بالنسبة لكولتيس لم يكن الحادثة بحد ذاتها وإنما صورة للمجرم كشخص مطلوب للعدالة عممت ورآها كولتيس في محطة للمترو ، شدته الصورة وتابع القصة واستغرب سلوك المجرم الشاب الذي تم القبض عليه بفضل شهادة مراهقة كانت صديقته في السابق ، وعرف أن الشاب انتحر بعد أن تم القبض عليه . استهوته الشخصية فحولها إلى شخصية شبه أسطورية كانت كناية عن العنف بعيدا عن مفهوم الخير والشر . الكتابة هنا كما تقول ماري الياس - تشكل أسلوبا جديدا أقرب إلى التراجيديا الاغريقية .

تتداعى الأفكار في هذا النص

حول موضوعات شيقة تكشف عن بعض مفاهيم اجتماعية ما زالت تتحكم بالقيم الأخلاقية ، ترجمتها ماري الياس بلغة لم تخل بمناخ النص الأصلي ولا بلغته ولا بإيقاعه ، ومن هذه الأفكار الشر الي ينجلي في الحوار التالي :

لحارس الأول :" ... كيف يمكن لأحدهم برأيك أن يخطر له أن يطعن بالخنجر أو يخنق ، كيف تخطر له الفكرة ثم كيف يقدم على التنفيذ ؟الحارس الثاني :" إنها نزعة الشر "(١)

١- انتولوجيا المسرح ، المرجع السابق ، ص . ٢٨

ثم فكرة العذرية :

الأخت : .... أنت طفلة ، أنت عذراء صغيرة ، أنت عذراء أختك الصغيرة، وأخيك، وأبيك، وأمك. لا تقولي لي هذا الشيء المرعب. سأجن. ها أنت قد ضعت ، ونحن جميعا ، ضعنا معك " (١) .

ويعبر الكاتب بأسلوب صادق وشفاف تؤكده ترجمة ماري الياس ،عن مشاعر الأخ تجاه فقدان اخته عذريتها ، فيقول :

الأخ :" لا شيء يمكن أن يبكيني ، إلا أن تصاب أختي الصغيرة بمصيبة

كبيرة. لقد راقبتها ، ولكنها أفلتت من بين يدي هذا المساء . أفلتت مني بضع

ساعات اقتطعتها من سنوات وسنوات من المتابعة . إن المصيبة تحتاج لوقت أطول لتقع (٢)

وتسود فكرة الموت في النص ، لا بل تسيطر كونها تشكل الثيمة الأساسية في النص :

زوكو "... أظن أنه ليست هناك كلمات ، ليس هناك ما يقال . يجب أن نتوقف عن تعليم الكلمات . يجب إغلاق المدارس وتوسيع المقابر . على كل حال . سنة ، أو مائة سنة ، سيان . عاجلا أم آجلا سنموت جميعا ، كلنا . وهذا ما يطرب العصافير ، هذا ما يضحك العصافير "(٣)

لم تنج العلاقات الثنائية ذكورة / أنوثة من سياط الكاتب ، لم يواز بين الاثنتين ولم يتحيز لأحداهما فيقول عبر الأخت :

" إن الذكرهو الحيوان الأكثر قرفا من بين كل الحيوانات المقرفة على وجه الأرض ، الذكر له رائحة أشمئز منها . ... إن الذكر قذر ، الرجال لا يغتسلون ، يتركون القذارة والسوئل المقرفة ، التي يفرزونها تتراكم عليهم ..... الرجال لا يشمون بعضهم بعضا إذ لهم جميعا الرائحة ذاتها ....(٤)

في مجال آخر يصدر صوت آخر فيقول :

" هناك دائما امرأة تخون

صوت : لولا النساء لكنا كلنا أحرارا (٥)

أثار هذا الكاتب كثيرا من القضايا التي ما زالت تتصارع في فلكها الانسانية (الذكورة / الأنوثة،) ولكنها تتوج بقضية الموت ، إذ يدمج الكاتب بين سيرته /الأنا / الذات التي تبرز بوضوح في حوارات الشخصيات ، مستغلا أسلوبا تكثر فيه الكناية



والاستعارات:

" زوكو : أديروا وجهكم نحو الشرق وسيتحرك بهذا الاتجاه وإن أردتم وجهكم نحو الغرب فسيتبعكم "(٦)

صوت : كيف يمكن أن يتحرك شيء هناك فوق ؟ كل شيء مثبت هناك منذ الأزل ، مسمر تماما " (٧)

١-انتولوجيا المسرح ، المرجع السابق ، ٣٧ ص .

٢-المرجع نفسه ، ص . ٣٨

٣- المرجع نفسه ، ص . ٦٠

٤- المرجع نفسه ، ص . ٨٨

٥- المرجع نفسه ، ص . ٩٦

٦- المرجع السابق ، ص . ٩٧

٧- المرجع نفسه ، ص . ٩٧

اخترنا أيضا الكلام عن نصوص كاتب فرنسي آخر هو جان لوك لاغارس ، حيث تسد الذاتية العالية وثيمة الكوت الوشيك التي تشكل هاجسا أساسيا في أعماله تنتظم حولها كل المواضيع الأخرى .

لم يلتزم في نصوصه بنوع أو جنس أدبي . رغم ذلك يعتبر كل ما كتبه لاغارس من نصوص سردية أو حواريات شعرية مسرحا ، لأن هذه النصوص تحوي بعدا مسرحيا عاليا على المستوى السمعي .والكتابة السردية فيها تتداخل بالكتابة المسرحية . . يستخدم صيغة المستقبل في الماضي ، وهو استخدام لافت للنظر في كتاباته بشكل عام لأن الكتابة بالنسبة إليه بحاجة إلى هامش زمني يضع الأشياء أما قبل أو بعد . وهذا يعني أن جان لوك لاغارس يرفض مفهوم هنا / الآن الذي يشكل أساس العلاقة المسرحية ويشكل أيضا أحد الأسس الهامة في التمييز بين الأنواع الأدبية .. كتب وأخرج اغلب مسرحياته ، وكب بأسلوبين : أسلوب الكولاج ، أي لصق ببعضها البعض وأسلوب الاسترجاع . والمسرحيات التي كتبها بأسلوب الكولاج هي النصوص المعدة عن مسرحيات أو نصوص معروفة . كان يكتب ويلعب بالزمن ، فالسرد يتمسرح عنده عبر استحضار الماضي أو الآن ، وهذا اللعب بالزمن هو الذي يمسرح السرد ، لأنه يدفع القارىء إلى تخيل النص وكأنه يحدث أمامه الآن . .

في مسرحيته " قصة حب " يكسر الإيهام على مستوى الكتابة - كتابة المسرح- الذي يشكل الثيمة الأساسية في النص (فالنص يكتب خلال العرض) وهذا يؤدي إلى الخلط بين الدور والممثل والشخصية . الكتابة هنا تشي-كما تقول الياس - بكل خباياها وتظل رغم ذلك عصية وغير مكتملة ، فلا نعرف الموضوع ولا الكاتب ولا الحكاية ولكن رغم ذلك المسرحية موجودة .

ثم آلان كناب الذي يعتبر رجل مسرح فرنسي شامل : ممثل وكاتب ومخرج ، ويعتبر أيضا من أهم الاختصاصيين ببريشت في الغرب ، ثم تعامل معه تعاملا نقديا حيث حاول في ما بعد تخطي بريشت بابتكار أسلوب تعليمي للممثل يدمج فيه بين الواقعية النقدية عند بريشت وستانسلافسكي في إعداد الممثل .

تنتمي كتابته للمسرح الحديث رغم أنها تتبنى صيغة قد تبدو

تقليدية ، الحوار والمونولوغ فيها يشبهان شكل التخاطب في المسرح التقليدي ، لكنها في الحقيقة تختلف عنها جذريا مما يجعل صفة السهل الممتنع جدا لهذه النصوص الجذابة كموضوع وكتطور درامي .

وقد اعترضت المترجمة لهذه النصوص صعوبتان نابعتان من خصوصية هذه الكتابة : غياب علامات الترقيم في النص ، واستخدام لغة الحياة اليومية المحلية التي تبدو ناقصة وملتبسة حتى مع وجود السياق العام للقول . والصعوبة بالنسبة للترجمة -على حد قول المترجمة ماري الياس - تكمن في عدم إمكانية التأويل التي تتطلبها أصلا الترجمة لأن التأويل سيمحي بعدا أساسيا في النص القائم على الالتباس الذي هو أساس دارمية النص . ولا يمكن للترجمة هنا ، أو في النصوص الأخرى من هذه الانتولوجيا أن تسعى لأن توحي بمعنى أكثر مما يوحيه النص الأصلي . ذلك لأن النصوص تعتمد على حوارات تختلف عن حوارات الحياة اليومية خطابها موظف إبلاغي من الدرجة الأولى ، اقتصادي بكل ما فيه من معنى) . بمعنى أن النص هنا يستخدم آلية الحوار أو الكلام المستخدم في الحياة اليومية ، كمبرر للظلام ثم يقوم بتغريب هذا الكلام / الخطاب عن وظيفته المعروفة لخلق شيء جديد موظف لتفعيل السيرورة الدرامية . الحوار يبدو مفككا غير تواصلي ولكنه يدخلنا في الحميمية الفردية الشخصية . بعد ذلك ومع التراكم يتحول الحوار إلى تواصل لا بل يتحول التواصل أو ضرورة وجود الآخر المخاطب إلى موضوع أساسي في النص .

لا تتخلى هذه النصوص المسرحية الفرنسية عن العلاقة مع الواقع والحياة اليومية والهواجس والهموم الانسانية . وعندما قامت ماري الياس بترجمتها ، مدققة في المصطلحات والمفاهيم المتوفرة بكثرة في هذه النصوص، ولا سيما أن ماري بذلت جهدا لافتا حتى تبقي على إيقاعات النص ومناخه الفرنسي بلغة عربية إبلاغية ، وقد أسهم هذا الإعداد والترجمة بوصلنا بما قد فاتنا من نصوص مسرحية غربية ، لم نزل نجهل حتى اليوم قسما كبيرا منها .

كما رد هذا الإعداد وهذه الترجمة على تساؤلات القاريء العربي عن مصير المسرح وخاصة الفرنسي بعد اتجاهات العبث واللامعقول التي عرفناها عبر ترجمة الستينات ، الأمر الي يستدعي وبإلحاح تنشيط حركة الترجمة ، لنتعرف على مستجدات مسرح ما بعد الحداثة الأوروبية وليس الفرنسية فقط بل الأوروبية والإميركية والآسيوية .

كلام . . في الآداب

بقلم : د. خالد الشايجي
(الكويت)

كلام .. في الآداب

بقلم : د. خالد الشايجي
(الكويت)

الأدب عند العرب يعني التهذيب وحسن الخُلق وهو أجمل سلوك يتحلى به الإنسان، وأكثر أدبنا في هذه الأيام يُكتب بطريقة غير مألوفة. فهو يلتقط أسوأ سيئات المجتمع ويتخذها مواضيع في شتى أنواع الكتابة بحيث يظهر لنا أن هذه سمات كل المجتمع، ويبدو لنا ذلك أكثر ما يبدو في القصة، والشعر الحديث خاصة.

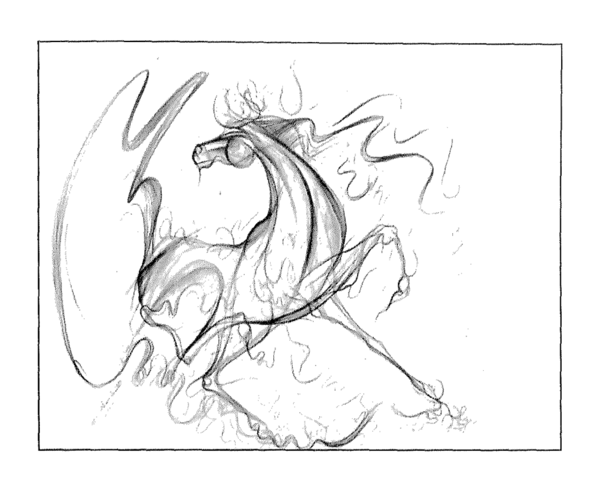
وحريٌّ بالأديب الحقيقي أن يكون مُصلحاً من خلال ما يكتب لا أن يكون مُشَهّراً وفاضحاً خاصة في هذه الحقبة المنحطة من حياة الأمة العربية كلها والتي هي بحاجة أكثر ما تكون إلى الإصلاح لا الإفساد، لاسيما وأنه عضو في هذا المجتمع له ما له وعليه ما عليه، وكثيراً ما يبدو لنا في هذه القصص والأشعار ركاكة اللغة وضعف التعبير وجهل بأصول وقواعد اللغة العربية وفقر إلى الخبرة وقلة المحصول الأدبي وضيق الأفق، والأسوأ من ذلك هو أنها تكاد تكون سيرة ذاتية ونظرة للكاتب من خلال مشاكله الشخصية أو شخصيته المعقدة إضافة إلى الافتقار إلى خبرة الممارسة الحياتية، مما يعكس الصورة السيئة التي أخذها الكاتب موضوعاً لقصته في عكس اتجاهها بحيث يبدو أن ما بها من سوء هو من سلوكيات الكاتب نفسه وذلك لعدم قدرته على توظيف الأحداث الاجتماعية المختلفة- وما أكثر تنوعها- بصورة فنية محترفة، وعرض حقائقها من إيجابيات وسلبيات يمتلئ بها واقعنا وتراثنا حتى يعرف القارئ- أي قارئ وخاصة الجيل الجديد- على أية أخلاق بُني هذا المجتمع ويعرف الفارق بين أخلاق اليوم والأمس وبين الحب العفيف البنّاء وبين الحب الفاضح المخرب، وبين التعاون والعلاقة الحميمة المخلصة وبين العلاقة الأنانية التي لا تراعي غير المصلحة الشخصية البحته التي أدت بنا اليوم إلى الجشع والتفكك وإنكار الانتماء والوطنية على أن يكون ذلك بصورة أخلاقية مؤدبة وبعيدة عن اللهجة العامية، وإلا كيف يمكن بناء أمة بلا تراث وبلا أخلاق حميدة؟

ليس هنالك مجتمع يخلو من السوء أبداً ولا في أي عصر من العصور، ولكن أن ننزع إلى جعل السوء السمة الظاهرة والسائدة في المجتمع، فهذا ليس من الأدب ولا من الأخلاق في شيء اللهم إلا إن كانت نفس الكاتب متشائمة ولا ترى غير سيء الأعمال أو أنها تربت في بيئة من هذا النوع فتراها لا تكتب إلا فيه.



نعم ... هناك حرية في الرأي وأن نقول ونكتب ونفعل ما نريد ولكن في حدود، وهناك ديمقراطية...نعم، ولكنها صنوان لا يفترقان فليس من الممكن أن تكون هناك حرية فاعله بدون ديمقراطية، فالديمقراطية هي المشاركة وتفعيل حرية الرأي، كذلك لا يمكن أن تكون هناك ديمقراطية دون حرية في الرأي، فكيف لنا المشاركة دون الحرية؟ على أنهما- الحرية والديمقراطية- يجب أن تقوما على العدالة والصدق والوضوح.. وإلا فالكذب والنفاق وعدم الثقة في كل ما حولك ومن ثم الخراب.

وهذا ليس موجهاً إلى نخبة معينة من الناس بل هو للجميع، فبدون الأدب الحقيقي الذي يصقل الشخصية المجبولة على صدق الانتماء والبناء الوطني، نرى الأنانية التي نعيشها اليوم وحرية الأنا أو ديمقراطية الأنا فقط، وإذا استطاعت أن تصل إلى موقع مؤثر والاستحواذ على شخوص ضعيفة فسوف تضيع الكثير من الأخلاق الحميدة... وما أحوجنا اليوم إلى أدب الأخلاق.





القصيدة أمّ العالم

بقلم: بثينة العيسى
الكويت

القصيدة أمّ العالم

بقلم: بثينة العيسى
الكويت

● جوهر الفكر الانثوي هو الترابطية والقدرة على رؤية الكلية بشكل صحي وفعال .

● النص الحقيقي هو الذي ينسجم جوهره مع ملامحه .. الذي يتحرر الشكل فيه من شكلانيته .

البيان الأول لقصيدة النثر

" صديقي العزيز

أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحاف، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كلَّ ما يحتوي عليه يكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأساً وذيلاً. أتوسَّلُ إليك أن تقدّر كم هي مريحة وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أينما شئنا! أنا في هواجسي، أنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا منته لحَبكة غير ضرورية. انزعْ فَقارةً، وسَرَعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا من هذه الفانتازيا المتلوّية. قطعها أوصالاً عدة، ترَ أنّ لكلِّ وصلةٍ وجوداً مستقلاً. وعلى أمل أنِ تنبض بعض هذه الأوصال حياة بما يكفي لتسليك وتسرّك، فإنّي أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى بأكملها.. "

(رسالة شارل بودلير)

القصيدة أمُّ العالمْ

عندما قرأت رسالة بودلير لأوّل مرة شعرتُ بأنني ألجُ يوتوبيا ما، كما لو أنني أكتشف الشكل الحلم للعالم: العالم حيث لا رأس ولا ذيل، لأن كل شيء يكون في الوقت ذاته وبالمناوبة رأساً وذيلاً، حيث كل شيء يطفو على السطح، حيث العدالة في توزيع النور والظل على الموجودات : لا فوارق، ولا طبقية، ولا هرمية، ولا مركزية، وبالتالي ليس ثمة كائنات حزينة قابعة في القيعان الآسنة، يمارس عليها العالم إرهاباً تبرره النواميس الرائحة..

كان أوّل ما تبادر إلى ذهني، وأنا أقرأ جسد الكائن الذي " لا رأس له ولا ذيل " هو التقسيم الأرسطيّ لمفردات العالم إلى رأس وذيل، والذي غالباً ما يستَخدم للتفريّق بين الذكر والأنثى: الأنثى ذيل، الذكر رأس، الأنثى ذكر شائه، الطمث منيّ فاسد١ .. وكل هذه الأمور التي - شئنا أم أبينا - ما تزال ذات حضور في ثقافتنا المعاصرة، وإن كنت

- أنثوية العلم، د. ليندا شيفرد. ص ٢٨

أعـرفُ بأن كـلاً من مـوقف بودليـر وأرسطو ينتـمـيـان إلى سـيـاقين مختلفين وهاجسين مختلفين، ولكن ماذا لو أقمنا قراءتين متوازيتين في موضوعين نقرّ لكل منهما بالانفصال ومع ذلك نتحسسً مواطن الالتقاء بينهما؟

أقصد، ماذا لو قرأنا المنجزات الفعلية " لشكل " قصيدة النثر البودليرية داخل مجتمع يتبنى التقسيم الأرسطي لمفرداته إلى رأس وذيل بناءً على اعتبارات كالجنس أو العرق أو غيرها؟ لا أستطيع أن أمنع نفسي من السؤال.

.. إن قصيدة النثر، ومن هذا الباب تحديداً، تكشف لي عن وجهها النبيل، لأنها تجيء قبل أي شيء لتقوّض هذا التقسيم، وتهب الوجودَ منظوراً بديلاً، منظوراً أكثر عدالة برأيي، حيثُ لا رأس ولا ذيل، وكل شيء هو رأس ذاته وذيل ذاته، وكأن ذلك يعني أن لكل إنسان أن يختار أن يكون رأساً أو ذيلاً طالما أن فرص الحضور والتأثير متساوية، هل معنى ذلك أننا نكتشف بالشعر المعنى الأصيل للحرية بصفتها اختيارنا المحض؟ هل معنى ذلك أن لا سائد ولا متنحي، لا مركز ولا هامش، لا نسق مؤسساتي ولا خطاب مضاد.. بل جميع المفردات المتناقضة والمختلفة منتشرة في النور، وكل شيء بالتالي هو اختيارنا الحرّ ؟

أصبح جسد القصيدة هو الشكل الطوباويّ للعالم، الشكل الذي أحلمُ به على الأقل، الشكل اليوتوبيّ، الشكل الحُلم، لم أشكّ بأن موقفنا من الشعر هو رديف موقفنا من الوجود، أن موقفنا من الشعر هو موقفنا من الوجود، لأن الشعر هو موقفنا من الوجود! وظهور من ظهوراته، والأمر بالتالي لا يحتمّل أي نوع من الانقسام أو التناقض الداخليّ، فلا يمكنُ أن أكتب قصيدة النثر دون أن أكون، وفي صميمي، أحلمُ بهذا الشكل المثاليّ للعالم، العالم حيثُ لا رأس ولا ذيلٌ.

من هنا تخلق إيماني بأن الشعر هو فعل هدم وفعل بناء مواز لهذا الهدم، الشعرُ / الكلمة الفاعلة ، لا يقبل بأنصاف الحلول ولا بأشباه الآراء، إنه ينقضُ هذا التقسيم البربريّ للعالم ويوفر في الوقت ذاته الشكل البديل، فالأرض الرؤوم تنساب أمام أنظارنا مسطحة تماما لتترك جميع الآراء واردة وكل الاحتمالات ممكنة وكل الممكنات محتملة و.. ليس ثمة جنس سائد على جنس، أو فكر مسيّد على فكر، وليس ثمة تفوّق لأحد يتكئ على اعتبارات سالفة كالجنس واللون والعرق وغيرها، حيثُ التفوق والتميز ينبعان من حقيقية الفعل وحدها.

من هنا، آمنتُ بأن الشعر- ومن هذا المنظور- هو جنة هذا العالم، ومن هذا المنطق، سيكفّ الشعراء عن كونهم " يقولون مالا يفعلون "، وسيتعطل الناموس القبيح القائل بأن " أعذب الشعر أكذبه "، وسيتحرك العالم صوب شكل أكثر عدالة ومنطقية، سيصبح الصِّدق هو المنطلق الجماليّ للقصيدة، وسيصبح الشعراء أكثر قرباً من ذواتهم و.. فكيف لا يكونُ ذلك، إذا

كانت القصيدة تكتبُ وهي تحملُ في أبسط سماتها الظاهرة ثورة ضدّ الأشكال المفروضة، القصيدة، بشكلها هذا، تعيدُ ترتيب العالم، تعيد صياغته، تكوننا بقدر ما نكونها، تنسابُ برشاقة إلى وعينا (ولا وعينا أيضاً!) لنتحسس شاعرية وعدالة موقفها من العالم، عندما تشيرُ إلى الظلّ والهامش والمتنحي والمقصيّ والمختلف والآخر و.. عندما تتعامل معنا، نحن مفردات هذا العالم، بمنطق المساواةِ والعدلّ.

.. نعم القصيدة أنثى، ولكن!

كثيراً ما يشبه الشعراء القصيدة بأنثى الغنج باذخة التفاصيل، الغانية التي تجيء متمهلة في مشيها متمايلة تتهادى لتفرز في الكون أصناف الإيحاءات، وهي وحدها القادرة على شدّ الشاعر من ياقته أو من ربطة عنقه إلى عالم التهاويم والشعر..

وكثيراً ما بدا لي هذا التشبيه وجهاً مخادعاً (آخر) للذكورية، فهو يشي ظاهرياً بأنه يحتفي بالأنثى بصفتها ربة الشعر وربيبته، إلا أنه لا يتعامل معها إلا من منطق شبقي محض، وهي لا تمثل في النص غالباً إلا من خلال القلائد والضفائر والأردافِ والأساور.. إنها تجيء بغرض أن "تثير" في الشاعر" شهوة " الكتابة، تجيء لتحرّضه بالدرجة الأولى، من خلال سماتها الظاهرة / الساحرة، الموحية، الإيروسية في كثيرٍ من الأحيان.

.. ماذا عن شاعرة أنثى؟ لابدّ وأن تجيء صورة القصيدةً مختلفة، فأن توصف القصيدة كأنثى مغناج من شأنه أن يكون سخافة في عين الأنثى الشاعرة، كما أنه ليس من الحقيقة بشيء أن نعتبر القصيدة فارساً أسمر على حصان أبيض! ومن هنا – أيضاً – يتكشّف الوجهُ الذكوريّ الآخر لهذا التشبيه، إنه يعتبر الشعر حكراً على الرّجالّ!

نعم القصيدة أنثى، ولكنها ليست عشيقة الشاعر الفحل، بل هي أمٌّ للعالم بأسره.

جغرافيا التناغم

لو أعدنا قراءة الفلسفات الأنثوية، باعتبارها شبكة من العلاقات التي ننظر من خلالها إلى الوجود، واستقرأنا أوجه التناغم المثيرة بينها وبين موقف قصيدة النثر من العالم، أي أنفاق مضيئة ستتفتح أمامنا؟ ثمة جسرٌ يمتدّ بين جسد القصيدة، وبين الروح الأنثوية، لا يسعنا إلا أن نلحظ متانته وحقيقيته.

إن هذه الورقة تهدف بالدرجة الأولى، ومن خلال إعادة قراءة الفلسفة الأنثوية، أن تصل إلى احتواء وفهم أفضل لقصيدة النثر، بصفتها " ضرورة " ثقافية، وليست وجهاً شكلانياً للحداثة.

وهكذا بدأتُ أعيد قراءة مراجعي التي أستقي منها مفهومي عن الأنثوية، هل يصح القول بأن الأنثوية كمنظور قادرة على تبرير " ضرورة " قصيدة النثر على جميع



الأصعدة؟

إن الأنثوية كفلسفة ليست بذات الارتباط بالجنوسة، فكلمة " الأنثوية " تشير إلى صفات " كامنة " في الموجود البشري عموماً: رجالاً ونساءً ٢ على حد سواء، وتعرّف بصفتها جهدا يهدف إلى تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، فهي لا توضع إلا في سياق نقد الحضارة، وهذا يكشف عن علاقتها بفلسفة ما بعد الحداثة.

إن الأنثوية كمنظور، تهدف إلى إعادة الاعتبار لجملة من المبادئ التي تم إقصاؤها ونبذها وإعطاءها صفة " الدونية " أو" تهميشها " من قبل النسق الذكوري المهيمن، إنها تبحثُ في أصول الفكر الإقصائي وتفضحه، وهي تؤكد على ضرورة الاختلاف، والتعدد، والاحتفاء بالتعدد، وأن هذا الإقصاء التعسفيّ للآخر المختلف، سواء من حيث الجنس أو اللون أو العرق أو .. هو مما أدى إلى " خلل واعتوار" أصاب الحضارة وأمرض الإنسان، إن الهدف الذي تضعه الأنثوية كفلسفة لنفسها هو أن تعيد التوازن إلى العالمْ.

يتطابق هذا الموقف إلى حدٍ بعيد، مع ما ذكرناه حول قصيدة النثر التي تجيء بلا رأس ولا ذيل، لكونها بالدرجة الأولى، ومن خلال شكلها الأفقي المنتشر (الذي يخدعنا لوهلة بخفوته الظاهر) ثورة ضد الإقصاء، ورفضاً للأشكال المفروضة التي لا تتكون استجابة لضرورة داخلية بقدر ما هي - الأشكال - ابنة بارة " غبية " لنسق متعسف سائد، وبكونها - أي قصيدة النثر - تعيد ترتيب العالم، تعيد صياغته، وتعيد صياغتنا فيما نحن نستجيبُ لشكلها الذي نكتبه، تؤثر فينا بقدر ما نؤثر فيها، تكوننا بقدر ما نكونها، تكتبنا بقدر ما نكتبها..

أنا هنا، لا أزعم بأي شكل، بأن قصيدة النثر هي ابنة شرعية للفلسفات الأنثوية، بقدر ما أشيرُ إلى " البريق المشترك " بين الاثنين، الهدف والحلمُ والسؤالٓ..

وبصراحة، لم أظن للحظة بأن بودلير قد قصد تقويض التقسيم الأرسطي للعالم إلى رأس وذيل، خاصة وأنه يتبنى ذات الآراء حول المرأة،٣ ولكن ما يعنينا هنا ليس أنثوية بودلير ولا ذكوريته ولا حتى تناقضاته التي ما فتئ يحتفي بها، ما

---

٢ - أنثوية العلم، د. ليندا شيفرد ص ١٠

٣ مثل قوله " المرأة لا تحذق الفصل بين الروح والجسد، إنها ساذجة مثل الحيوانات .. الساخر قد يعزو ذلك إلى كونها لا تملك غير الجسد " (اليوميات - شارل بودلير، منشورات دار الجمل) وهذا قولٌ أرسطي حتى جذوره، ولكنه على مستوى آخر، كرس شعره في مناطق أخرى لتمجيد المتنحي والاحتفاء بالتعددية، وطالما أنه كشاعر ما فتئ يطالب بحق الإنسان في التناقض علينا أن لا نزعج رؤوسنا في محاولة تبرير تضارب أفكاره!!



يعنينا هو أن ننطلق وحيدين مع الفكرة، نستجوب إمكاناتها، ونتحسس حدودها، حيث " القصيدة بلا رأس ولا ذيل " أو كما درجت التسمية " قصيدة النثر "، فقصيدة النثر هي هنا، أمامنا، نقرأها كل يوم، ونقرأ فيها الاحتفاء بالشكل اليوتوبي للعالم، ونقرأ فيها الثورة على الأشكالَ والأنساق الذكورية، وسواء قصد بودلير هدم الفكر الأرسطي أم لا، نجد أن قصيدة النثر تحقق ذلك كل يوم، إنها - بذاتها وبعيداً عن بودلير - ثورة أو تزيد.

هل ما زالت القصيدة إذاً، وهي بهذا الشكل المرهف / القويّ، أنثى الغنج الأثيرة على مائدة الشبق الفحوليّ؟ أم أنها تتحوّل إلى كائن أكثر مسؤولية، أكثر إدراكاً لذاته وممكناته، أكثر وعياً ومن ثمّ أكثر قوّة، رغم أنها - وهذا واضح ! - مخلوقة رقيقة الجلد ؟

إن قصيدة النثر، بموقفها الأنثويّ من العالم كائن مسؤول، كائنٍ حُر، فهي فاعلة ومؤثرة، وهي تقلقُ على العالم وتحبه وتعاقبه، تدافع عن حقوق الهامش في الحضور والتعبير، وهي سفيرة الحرية وأوّل المحتفين بالاختلاف، ومن ثمّ بالخصوصية، إنها تأخذُ العالم كله في حضنها، والعالم هو طفلها غير المهذب الذي تحاول أن تحسن تربيته من خلال إيقاظ كوامنه المنفية في الهامش وتعريفه بنفسه أكثر.

الأنثوية والعالم

عندما يوجه لي سؤال: هل تكتبين للمرأة؟ كنتُ أجيب على الفور، وكأن هذا السؤال هو بمثابة التهمة لنصي، بأنني أكتب للإنسان بكلّ حالاته، وأزفرُ مرتاحةً لأنني نجوت من الوقوع في شرك "التطرّف " الجنساني، لأن جلّ ما كنتُ أخشاه هو أن تلصق بي صفة " نسوية " والتي غالباً ما ترتبط في ذهني بصورة امرأة غاضبة تحرق مشدّ صدرها، لم أكن أريدُ هذه الصورة، لم أرغب للحظة بأن يكون الرجل عدوّي، حتى لو كُنتُ عدوّة في نظره، رغم أن اتخاذ موقفٍ كهذا يبدو شديد الإغراء (بصراحةٍ!)، ولكنني أجدُ بأن من العبث أن يحارب الإلغاء بالإلغاء، والإقصاء بالإقصاء، عوضاً عن ذلك، كنتُ مؤمنة بخصوصيتي كأنثى، وأحبّ أن أتخيل العالم مكاناً عادلاً يحتفي بالاختلاف ويعتبره ثراءً، وكنتُ أتساءل، هل ستتحول هذه المرأة إلى رجل لو حرقت مشدّ صدرها؟ أو هل تريدُ هذه المرأة حقاً أن تتحوّل إلى رجل ؟! لماذا سترغب أي أنثى بأن تتحوّل إلى رجل بعد أن جرّبت أن تنغمس في ذاتها وتكتشف إمكاناتها الخصبة على جميع الأصعدة؟

.. قرأت " أنثوية العلم " لـ د. ليندا شيفرد ٤ الأمر الذي أحدث مصالحة بيني وبين المصطلح، لاسيما بعد أن عرّفت شيفرد

٤ ترجمة د. يمنى طريف الخولي، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

الأنثوية للقارئ على أنها مجموعة من " الصفات الكامنة " في الموجود البشري، رجالاً ونساءً، يمارس عليها النسق المؤسساتي إقصاءً معيّناً، فتركن إلى الظلال والهوامش، وتبدو ظاهرياً غائبة، ولكنها تمارس تأثيرها على اللاوعي، حتى تعود وتبزغ كقوّة مؤثرة على الوعي، بصفتها آلية تفكير، وطريقة للنظر إلى العالم، وموقفاً أنطولوجياً من الوجود"، إن الأنثوية – حسب هذا التعريف – هي جملة القيم المهمّشة بفعل النسق المؤسساتي، وهي تلك القيم التي غالباً ما تلصق بالأنثى للتعبير عن "دونيّتها" وكونها " أقل " من الرجل، ويستقي المفهوم تسميته من هذا المنطلق تحديداً، ولكنّ الحقيقة أن هذه القيم، هي قيم إنسانية موجودة في كلا الجنسين.

عندما حكوا لنا أطفالاً قصة البطل الذي قتل التنين وأنقذ الأميرة وتزوّجها، فاتهم أن يخبرونا بأن ما يتوصل إليه البطل، بعد مسيرة البحث الشاقة، وصراعه مع القوى الفوقية الظالمة، هو أن يتصالح مع ذاته، وذلك لا يتحقق إلا بإخراج الجانب الأنثويّ منه – الأنثى هنا / نصفه الآخر – إلى النور، والاعتراف بها كقوّة مؤثرة على الوعي، بالتأكيد، إن قتل التنين وإنقاذ الأميرة ليس بالأمر الهين، ويتطلّب من الإنسان قدراً من الكدح والبحث، ولكن ألا يستحقّ الأمر العناء على أيّ حال؟ أن نتخلص من التنين الشرير فتتوازن قوى الطبيعة، المذكرة والمؤنثة، على سطح العالم، ليصبحُ العالم أكثر جمالاً؟

إن رحلة البطل التي يخوضها عبر البحار والصحاري هي رحلته إلى الذات، إلى التوازن داخل الذات والاعتراف بجانب الظلّ من شخصيته الذي فرض عليه التنين / النسق حصاراً طويلاً وخانقاً، إن كلاً من التنين والأميرة موجودان داخل الإنسان، وغالباً ما يكون التنين هو الوجه البشع لجهلنا، جهلنا بأنفسنا وبالقوى المؤثرة علينا، بحدودنا ومن ثمّ بإمكانياتنا، والأميرة غالبا ما ترمز إلى الجانب المرميّ في الهوامش المظلمة، الجانب المنفيّ في الكهوف، في كهوف اللاوعي، الجانب الذي يعنينا والذي هو جزء من تكويننا دون أن نعي ذلك، والذي لن تكتمل إنسانيتنا طالما أننا ننفي وجوده ونقيصه عنا.

إن الأنثوية هي جملة القيم المهمّشة من قبل الوعي المتأثر بالنسق المؤسساتي المهيمن، ولكنها تبقى فاعلة وموجودة في اللاوعي حتى يتوصل الإنسان إلى " قتل التنين " في داخله واستخراجها، إلى كسر النسق الفحولي والتوصل إلى صورة أكثر مثالية وعدالة للوجود والإنسان، وبذلك لابدّ وأن تبزغ الأنثوية إلى النور في الوقت الملائم، كخطوة طبيعية لتطوّر الوعي

الإنساني، وتصبح جزءاً " معترفاً به " من تكويننا، الأنثوية كشبكة من القيم والعلاقات، الأنثوية كمنظور، الأنثوية "كاحتمال فكري"، على حدّ تعبير د.علي حرب، الأنثوية كموقف من الوجود، تعودُ إلى النور بعد أن يقتل كلٌ منا التنين في داخلِه.

هكذا، نتعرّف على جمَلة القيم المقصيّة في منفى الظلّ، والتي تشكّلٍ جوهر الأنثوية، والتي همّشت طويلاً من قبل مؤسسات وخطابات مصادرة وأحادية:

معادلة لا خطيّة

أولاً، الأنثوية ترفض أن يتحوّل العالم إلى معادلة خطية أحادية، لها حل واحد مسمى ومعروف، وتقترح أن تختبر الحياة من خلال " التجربة والخطأ " باعتبارها شبكة لا منتهية من المعادلات اللاخطية التي تحتمل أكثر من جواب، تحتملُ أكثر من حضور، أكثر من فكرة.

الأنثوية، من هذا الباب، هي نقيض المصادرة، ونقيض الأحادية، وهي الأم الرؤوم لكل الاحتمالات المهمّشة، والتي لا تنفي الاحتمالات المتمركزة أيضاً، ولكنها تركز على كونها " احتمالات " وليست " أجوبة نهائية "، إنها تفسح المجال للاختيار الحرّ والمسئولية الحقيقية، الأنثوية هي تلك المحتفلة أبداً بالاختلاف والتعدّد، ومن خلال احتفائها بالاختلاف تنمّي في الإنسان القدرة على الإنصات، الإنصات للآخر، للصوت المختلف، والقدرة على تمحيص مواطن الالتقاء ومواطن الاختلاف معه، ومن ثمّ .. تنمي في الإنسان مهارة التلقي، التلقي الذي طالما اعتبر كقيمة سلبية ترتبط بالأنثى كمؤشر على ضعف، يصبحُ قيمة متناهية الإيجابية إذا ما أدركنا ضرورته، ضرورته لبناء حوار مع الآخر وفهمه والاستفادة من ثقافته..

الترابطية

إن جوهر الفكر الأنثوي هو الترابطية، القدرة على رؤية الكلية، رؤية العلاقات وخلق العلاقات بشكل صحي وفعال، القدرة على مدّ الخيوط الخفية بين مفردات الوجود والنظر إلى كلانية المشهد في حراكه البهيّ، لأن " رفرفات الفراشة في بكين قد تتحول إلى إعصار في نيويورك بعد شهر ! "

ألا يشبه ذلك، موقفنا من اللغة داخل القصيدة؟ الجهد الذي يبذله الشاعر لسبك النص ومد الجسور بين مفرداته وبناء علاقات ملائمة بينها، علاقات لا توقع القصيدة بأي ضرب من الفصام أو التنافر في موقفها من الوجود أو من الشاعر ذاته، من منطلق إدراك الشاعر بحساسية القصيدة ككائن، إدراكه بأن تحريك كلمة أو حرف من شأنه أن يدمّر البنيان الرهيف ويفتته بين أيدي المتلقي ؟ أليس صحيحاً أن كل مفردة للنص ينبغي أن تكون في مكانها بحيث أن إزالة أو إضافة أي حرف من شأنه أن يقوّض النص برمّته؟ ألا يتماسك شكل النّص أصلاً من خلال جملة من العلاقات التي (يبنيها) الشاعر مما يمنحه وحدته وانفصاله عن العالم، بصفته

شكل آخر من الوجود؟

أفقية الشكل

إن الموقف الذي تتخذه الأنثوية من العالم، يتطابق إلى حدٍ بعيد مع موقف قصيدة النثر من الوجود ومن اللغة ومن ذاتها، فهي - ومن خلال سماتها الظاهرة فحسب - تقوّض التراتب الهرميّ للأشكال، وتصرّ أن تجيء أفقية سيالة، بلا رأس ولا ذيل، حيث كل شيء ممكن وكل ممكن محتمل، وهي من هذا الباب، باب كونها تحتفي بجميع الاحتمالات، تطالب الشاعر بقدرة عالية على الإنصاتِ إلى الوجود، وإلى اللغة، وتطالبته بدرجة مضاعفة من الحساسية إزاء كل المستجدات المحيطة، ومقدرة فائقة على التلقي وتشرّب العالم واحتواءه في قلبه، إن قصيدة النثر تنمي القيم الإنسانية الأكثر حيوية وضرورة بالنسبة لزمنٍ هو الآن.. تنمي فيه قيم الإنصاتَ والتلقي والحوار وقبول الاختلاف.

الشواش

وإذا كان البعض يتأفف من كون مخرجات قصيدة النثر غالباً ما تكون غير مباشرة، فذلك لسوء حظهم، لأن قصيدة النثر تتطلب ذلك، تطالب القارئ بقدر من المشاركة والبحث و" الإنصات" لأنها لا تهبه ذاتها بسهولة، قصيدة النثر لا تحتفي بالكلمة السهلة لأن القدرة على تمييز الحقيقة بين الشواش هو جوهرها الأصيل، القدرة على اقتناص الأصوات الحقيقية والصادقة في عالم مشوّش التركيب ومفبرك ومنفصمٍ، وهي من خلال مطالبتها للمتلقي ببذل هذا المجهود تحديداً تساهمُ - رغم أننا قد لا نعي ذلك - في صقل إنسانيتنا وموقفنا من الحياة.

تتحوّل قصيدة النثر من حيث لا نشعر، إلى مشروع " إيقاظ " لكل القيم المهمّشة في الذات، تتحوّل إلى انتصار للإنسان، وهي تثبتُ ذلك من خلال " حيويتها " المفرطة وقدرتها على المواكبة، وأنا هنا، لستُ ممن يبشر بقصيدة النثر بصفتها " الجواب النهائي " لمشكلات الكتابة والإنسان، وما دام الزمن زمناً ستجيء في المستقبل أصناف جديدة من الكتابة، لها جمالياتها ومبرراتها، ولكنني أقرأ في قصيدة النثر جمالية الشكل من خلال ضرورته الراهنة، وأؤكد على حاجتنا الملحة لهذه الجمالية، الآن على الأقل..

قصيدة النثر ليست راقصة مارقة من سطوة الإيقاع، وليست عصفوراً يغرّد دون أي اعتبار لفن المقامات، بل هي استجابة لضرورة، ضرورة حقيقية، إنسانية.

شيزوفرينيا الشاعر

إن أجمل الشعر – وليغفر لي الشعراء الفحول – هو أصدقه، أجمل النصوص هو نص يتصالح جوهره مع جسده، نص يشبه شاعره، ويشبه ذاته، وتتسق جميع أدواته مع بعضها بدون تضارب أو فصام داخليّ.

منّ هنا أؤمن بأنه ينبغي على من يكتب قصيدة النثر أن يعي الأبعاد الحقيقية لكتابة هذا الجنس الشعري تحديداً، فهي ليست مجرد تقنية يوظفها الشاعر لمصلحته، ولا " فاترينا " يستعرض من خلالها حداثته، وليست " فرصة " متاحة ليتشعرن كاتب بدون موهبة أصيلة ونظرة نافذة إلى قلب الوجود، ولكنها نظرة شاملة للعالم وإعادة ترتيب لمفرداته، كيف نكون صادقين مع ذواتنا إن لم يكن النص هو طريقتنا الأصيلة في الفعل والتأثير والوجود؟

فالشاعر الذي يكتب قصيدة النثر لمجرد أنها النمط الدارج والمتعارف عليه، أو لمجرد أن لا يشكك في حداثيته، يعاني موقفاً فصامياً إلى حد بعيد، وليس صعباً بأي شكل، بالنسبة للقارئ اللماح، أن يتحسس مواطن الفعل والافتعال في شعره، ويتبيّن فيه ملامح الزّيف والهشاشة، خاصة إذا ما تبنى الشاعر موقفاً وجودياً لا يشبه السمات الخارجية للنّص، فيصبح الشكل شكلانياً وزائفاً أكثر من كونه فعل " ظهور " لجوهر النّص الحقيقيّ.

ذكر قاسم حداد في كتابه " ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر " ٥ أنه لو تناول نصان ذات المضمون، فإن ما يميز نصاً عن نص هو الشكل.

أعتقد بأن هذا ليس دقيقاً تماماً، فالنص الحقيقي هو النص الذي ينسجم جوهره مع ملامحه، النص الذي يشبه شكله، النص الذي يشبه ذاته، الذي يتحرر الشكل فيه من شكلانيته بحيث يصبحُ فيه الفصل بين الاثنين ضرباً من القتل، والسؤال هنا : هل يصلح الشكل لأي مضمون؟ هل يصلح أي شكل لأي مضمون؟ هل تصلح قصيدة النثر لأي مضمون؟

هل يعتبر موقفي نكوصاً عن موقف قاسم حداد الذي يصرّح بأن ليس ثمة شكل واحد، ليس ثمة شكل وحيد؟ على الإطلاق، هناك عدد لا نهائي من الأشكال طالما أنها تجيء كظهورات لروح النص وجوهره، ولكن مع كل هذه النماذج التي نقرأها لقصائد النثر التي تعاني فصاماً حقيقياً في داخلها، ألا يحقّ لنا أن نتوقف قليلاً على " دلالات" الشكل الذي ترسمه قصيدة النثر البودليرية، ونعي أسباب هذا الفصام في مخرجات الشعر الحديث؟

إن القصور في معرفة المنطلقات الحقيقية لقصيدة النثر، والمدلولات التي يفترض أن تفضي إليها، هو السبب في وجود هذه المسافة

---

٥ – مقتبس قاسم حداد مع رقم الصفحة.



الشاسعة بين النظرية والتطبيق، هو السبب في حالات "الفصام" التي نتحسسها لدى الشعراء، عندما يتورّط الشاعر الحداثيّ بالنسق المؤسساتي الفحولي ويكتب بشكل يمجد الخطاب الهامشيّ ويعلي من شأنه، لا يسعني إلا أن أشعر نحو نصه بالزيف ٦.

إن الفصل بين جسد النص وروح النص هو فصلٌ شكلانيّ يهمنا للفهم والاحتواء، ولكن الحقيقة أن الشكل لا يتقرر إلا مواكباً للكتابة، مواكباً للرّوح، إنهما كلٌ لا يمكن تجزئته، تحضرني هنا الفكرة الفاتنة لكارل يونغ الذي يعتبر النفس جسداً منظوراً إليه من الداخل، والجسد نفساً منظوراً إليها من الخارج، وأعرفُ بأنني أقحم وجهة نظر سيكولوجية بحتة في سياقٍ مختلف، ولكن الأمر جدير بالمغامرة، لماذا لا نستطيع أن ننظر بالطريقة ذاتها إلى الشعر؟

أعتقد بأنه إذا ما أمكن تجزئة الشكل والمضمون فهذا يعني بالضرورة خللاً في الصنعة، أو قصوراً لدى الشاعر في قياس مدلولات الشكل والمعنى، أو موقفاً أنطولوجياً للشاعر مخالفاً للموقف الأنطولوجيّ لشكل القصيدة، فإما شاعرٌ لا يشبه نصه، أو نصٌ لا يشبه نفسه، فكيف أستطيع الكتابة بشكل لا رأسٍ له ولا ذيل، ويكون ما أكتبهً أصلاً هو احتفاءٌ بهذا التقسيم النسقيّ؟

ينبغي أن نحترم في قصيدة النثر كونها صادقة مع نفسها، أنها تشبه نفسها ولا يمكنُ أن تكتب إلا بهذه الطريقة، الطريقة الحرة المتحررة من سطوة الأشكال المفروضة، الطريقة التي يكون فيها الشكل تجلياً للإرادة / الفكرة / المضمون. يستحيل على قصيدة النثر أن تتحول إلى قصيدة تفعيلة أو قصيدة عمودية، إنها تعترف بخصوصيتها وتحتفي بخصوصيتها، والشكل فيها - الأفقي المسطح - هو ظهور للفكر الذي تبديه وتكشف وجهه للعالمَ، وهو ليس عبثياً بأي شكل، إنه تجلي لموقف الشعر من العالم.

إيجابية السّلب

إذا كانت الإيجابية حركة نحو الخارج، والسلبية حركة نحو الداخل، ألا تصبح السلبية إيجابية إذا نظرنا إليها من الداخل؟ والعكس صحيح.. نحن ننسى دائماً أن نظرتنا قاصرة ونعتقد بأن المكان الذي نثبت فيه أقدامنا هو مركز

---

٦ في كتابه " النقد الثقافي " الصادر عن المركز الثقافي العربي، خصص الدكتور عبدالله الغذامي جزءاً من عمله لقراءة نصوص لأدونيس تتطابق مع النسق الذكوري، بدءا من " الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها إلى إلغاء الآخر والمختلف وتأكيد الرسمي الحداثي كبديل للرسمي التقليدي " ص ، ٢٧١ مثل قوله " أنا قادر أن أغيّر لغم الحضارة، هذا هو اسمي "، وقوله بالغ التأله للسماء " لست لائقة بمعراجي " ونصوص أخرى لا مجال لعرضها هنا، أليس غريباً بالنسبة لشاعر يتزعم حركة الحداثة في المنطقة العربية أن يتورط في شكلانيتها؟!



العالم، ولكن ينبغي لغرور الإنسان أن ينتهي الآن، ينبغي أن نرى الأمر من جميع الزوايا لنعيد ترتيب القيم ونفهم حقيقتها، ومن ثمّ حقيقتنا.

إن ما أحاولُ فعله، هو أن أكشف عن وجه خفيّ للقيم السلبية تمّ فهمه بصورة مغلوطة، بصورة تتسق مع النسق الذكوري، وتسرّب - من ثمّ - إلى الشعر (وربما كان الشعر - كشأنه - أكثرنا تأثرا!).

يعرّف السلب كقيمة أنثوية جوهرية، ويبدو من هنا الموقف السلبي متسقا وملائما مع الشكل الأنثوي، وهذا الاعتقاد يجيء من الفكرة القائلة بأن موقف الأنثى في الإخصاب هو موقفٌ سلبي، وأنها مجرد " وعاء " لتلقي ماء الذكر / الروح / الحياة.

.. التلقي، كقيمة ضرورية لبناء حوار وخلق علاقة مع العالم، هل هي قيم سلبية حقاً؟

تقول د. شيفرد :

" يتطلب التلقي توقفا عن الانشغال والنشاط، غير أنه مع هذا ليس سلبيا، إنه يستدعي الصبر وإيقاظ الوعي والانفتاح والاستجابة، وكما تدل رمزية الإناء، يحتوي المتلقي شيئا ما حيث تحدث عملية التجميع وإعادة التجميع، ينبثق شيء مستجد بالكلية، عن التفاعلات والتحولات والتبدلات التي تحدث داخل الإناء، يتضمن التلقي تمييزاً، القدرة على أن تقول لا، على أن ترفض وأن تأبى التلقي، تمييزا يستخدم وظيفتي الشعور والتفكير للحكم الذي نتلقاه. أن تكون متلقيا لا يعني أن تكون سلة مهملات تقبل كل شيء يلقى فيها، إن التلقي مهم في العلم في صورة الملاحظة، في صورة التأمل، في المعطيات وصورة الإنصات إلى الطبيعة، ويعني أيضا أن تتلقى الآخرين، وأن يتلقاك الآخرون " ٧

فالسلبية ليست موقفاً عاجزاً ولا موقفاً يابساً ومجدباً جعل أرسطو ينظر إلى المرأة على أنها " بلا روح " .. بل موقفا فاعلا وحقيقيّا ومؤثرا، كل ما في الأمر أن فاعليته تتحقق بطريقة مختلفة عن الطرق التي اعتدناها، أن له آلياته الخاصة لتحقيق وجوده، ويحتاج تبيّن وجود مثل هذه الآليات إلى درجة عالية من الحساسية والقدرة على النفاذ و " الإنصات " للعالم.

وهكذا تحوّلت السلبية كقيمة مؤنثة، بفضل الخطاب الذكوري، إلى موقف عاجز وضعيف من الوجود، وأصبحت سلبية الشعر نوعاً من الاتساق من النسق الفحولي، بل أن حتى الخطاب الأنثوي الذي نظر إلى السلب نظرة مغلوطة تحوّل إلى خطاب ذكوري من حيث لا يشعر!

وهذا الفهم المغلوط للسلبية على أنها نكوص وجدب وفي أحسن الحالات " هدم " ، نتحسس حضوره في الشعر بشكل أسف، لتصبح هذه المفاهيم الغريبة - بقدرة النسق الخارقة - ضرورة شعرية! ويصبح

---

٧ - أنثوية العلم، ص ١١٣

الشاعر أكثر قابلية لامتصاص هكذا أمراض لكي لا يخون " شعريّته " .. بأن يعيش غير فاعل وغير " متفاعل " مع محيطه ومع العالم، ويحتفل بـ " لا انتماءه " كما لو أنه انتصار!

فالقول بأن الشعر يهدمُ ولا يبني8، أو الاكتفاء بفعل الهدم والتقويض داخل القصيدة، دون الوعي بحقيقة "الشكل البديل " للعالم الذي يفترضه النص (ومن تلقاء نفسه) هو موقف مغلوط، لأننا لا نستطيع، مهما حاولنا، متسترين خلف مقولات أفرزها الخطاب المؤسساتي لتهميش دور الفن مثل "الفن للفن " أو " الفن لا يأتي بالأجوبة" إلا أن نعترف بالطبيعة البنائية لقصيدة النثر خاصة على مستوى الشكل المقترح: القصيدة ليست سؤالاً، رغم أنها مترعة بالأسئلة، وليست جواباً أيضاً رغم أنها زاخرة بالأجوبة، وعبثاً تُركن القصيدة في زاوية متطرفة لقويض حضورها بصفتها عامل توعية وثقافة! أضف إلى ذلك بأن مقولة القصيدة تهدم ولا تبني هي ضربٌ من الإجحاف، لأننا نحول القصيدة بذلك إلى كائن أحادي الاتجاه، وأحادي النظرة، وهي في حقيقتها أكثر انتشاراً وتمدداً مما يوحي به هذا القول.

هكذا تحوّلت الكتابة إلى حالة سلب، إلى فعل غياب وضمور، رغم أنها - في حقيقتها - فعل وجود، الأمر الذي يحدث فصاماً لدى كثير من الشعراء لتبرير جنوحهم إلى الكتابة رغم موقفهم العدميّ من العالم بصفتها " ثرثرة عدمية " على حدّ التعبير غير المقنع للشاعر بول شاوولّ وغيره، الكتابة تبقى فعل وجود، وفعل تواصل، الكتابة تبقى فعلاً يتحرّك نحو الخارج بقدر ما يتحرك نحو الداخل، إنها جسرنا الممدود صوب العالم، وصوب ذواتنا، مهما زايدنا على ذلك.

إن الهدف من هذا الطرح هو إعادة قراءة الوجه السالب للأنثوية على نحو صحيح، وذلك لاقتراح سبب قد يكون محتملاً للدور

---

8 في أكثر من مناسبة في الرابطة صرّح شاعر بأن قصيدة النثر هي قصيدة هدامة وحسب، وأنها تقويضية تدمر الشكل الحالي ولا تهب العالم منظوراً بديلاً، شخصيا أعتقد بأن هذا غير صحيح طالما أنها تقترح بشكلها على الأقل موقفاً بديلاً من العالم، موقفاً مسطحاً يساوي بين الاحتمالات وينشرها في النور، أعتقد بأن المنطلق الحقيقي لهكذا مقولات هو الإيمان بأن على القصيدة أن لا تقدم أجوبة للقارئ على طبق من ذهب، وهذا مفهوم لأن هذا الوصول لن يكون وصولاً حقيقياً، ولن يحدث التأثير المطلوب في نفس القارئ، قصيدة النثر لا " تلفظ الأجوبة " ولكنها توقظها فينا، إنها تشعرنا بها من خلال الشكل الأفقي السيال الذي تتخذه، فهي تكوننا بقدر ما نكونها، عوضاً عن ذلك، المقصود بالأجوبة هنا ليس حلولاً ومقترحات إيدولوجية أو آنية، بل القدرة على النظر إلى جميع الاتجاهات بصفتها احتمالات واردة. حيثما يكون السؤال يكون الجواب، ولا نستطيع أن نركن القصيدة في زاوية واحدة.



السلبي للشعر، وليس الهدف منها هو بيان الطريقة التي أزاح فيها النسق الذكوري الوجه الفاعل للأنثى (إذ لعلي أحمل الموقف فوق احتماله بهكذا فكرة !) بل أن نبين سلامة الجذور التي تتكئ عليها الفلسفة الأنثوية كمنطلق أصيل للنظر إلى الوجود والتفاعل معه، وللنظر إلى الشعر والتجاوب معه.

وإذا كان نكوص الشعراء هو مما أدى إلى تكريس الخطاب النسقي، بل وتحويل الخطاب الهامشي إلى نسخة تبطن في داخلها خطاب مؤسساتي من حيث لا نشعر، فكيف نستطيع - من خلال الشعر - أن نتبنى موقفاً إنسانياً أكثر فعالية في هدم الهيمنة الذكورية وإعادة الاعتبار "لبعضنا " المتروك في الظلال؟

أعتقد بأن هذا هو سؤال الشعر الآن، إذ ليس من المنطقي أن تتبنى موقفاً عدميا من الوجود فيما شكل النص الذي تكتبه يقوّض - و بمنتهى الشراسة - جميع الأشكال المتعسفة ويذكي في العالم ثورة .. ما دام النص يكتبُ بشكل يحمل كل هذه المدلولات والإيحاءأت الصاخبة التي تطالبُ الوجود بأسره بالاستجابة للشكل العادل، ولم يعد بمستطاع الشاعر مختبئا تحت مزاعم التزام السؤال أن ينكر الحلول والأشكال التي يقترحها نصه من تلقاء ذاته بتبنيه هذا الشكل تحديداً، أو أن يطعم نصوصه بأفكار نسقية أو مصادرة ..

القصيدة، لا تستطيع أن تأخذ مثل هذا الموقف اللا مسئول من الوجود، القصيدة - أمّ العالم - تشعر بمسئولية ربما تفوقت على مسئولية كاتبها، فحريٌ بنا قبل أن نكتب الشعر، أن نتأكد من كوننا شعراء!

حارس الحقول

شعر: حسن خضر
(مصر)

حارس الحقول

شعر: حسن خضر
مصر

حين يذهب القتلة- أيُ قتلة- إلى المضاجع

لا ينامون إلا بعد عذاب طويل

ويمكن للباقين أحياء بالمصادفة أن يسلموا

بالكاد يسلمون سريعاً

ثم يمضون على مصائرهم مطأطئي الرؤوس

كما يليق بعابرين في الدنيا التي ضاقت

كواحدة الحذاء على قدم الفقير

وقبل أن يدخلوا البيوت التي ما عادوا يشعرون

بالراحة فيها

يبصقون

فالخارج ليس أكثر رحمة

لهم أن يرفعوا عاليا

أصوات موسيقا صاخبة

مثلما قد يفعل مقعدون وأمهم تغتصب في

الغرفة

المجاورة

أما أنا



سأقول: "نحن"، ولن أملَ من ترديدها

كأنني الحارس الوحيد لآخر ما تبقى

من حقول

نحن"العلة التي أصابت حنجرتي في الوقت

الأخير"

وقتنا المسجون بين رتابة دقتين

في المكان نفسه

مثل عقرب ضعيف في ساعة حائط

تعطلت

وقتنا الذي عودناه بصعوبة

على الهواء المسموم والجيران

وقتنا نحن

ودفعنا فيه أحلاماً ثمينة حقاً

أحلامنا التي صارت بعيدة عنا الآن

كأصوات أحبة غابوا

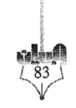
قبل أن نتمكن من الإصغاء إليها إصغاء

مودعين

نحن الذين تركنا بيوتنا الأولى صغارا

بأجنحة ملونة

وخلقنا الغياب ينام في أسرتنا



يمد يده ليـأكل بين اخـواتنا ثلاث مـرات في

اليوم

والليلة

صرنا كبارا فجأة

ولنا أجنحة لكنها مثقوبة

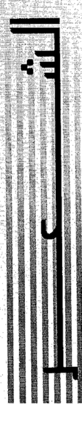
لا نزال قادرين على المشي

والكلام

والضحك

وربما المحبة

قاتلي لا يبرح مكانه



شعر: سليم الشيخلي
(العراق)

قاتلي لا يبرح مكانه

شعر: سليم الشيخلي
(العراق)

أنا أعرف قاتلي

ولون القميص الذي يرتدي

وماذا تعشّى ببخس الدراهم، والعائلة!

وفي أي بار تسكع، كم طردوه

ومن أرسله!

ففي ليلة الغدر للسابله

يسن الرصاص

ويبدو الكلام

فقاعات خوف على مزيله

وأعرف كم حر بنته الظروفُ

ليلصق جبهته الأحذية

"يهوذا" على وجهه باديه

وشكل البداية عند هبل

ونوع النهاية عند جهل

وعنوان كل عراقي.. قتل

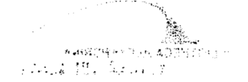
وأي قناع كان ارتداه

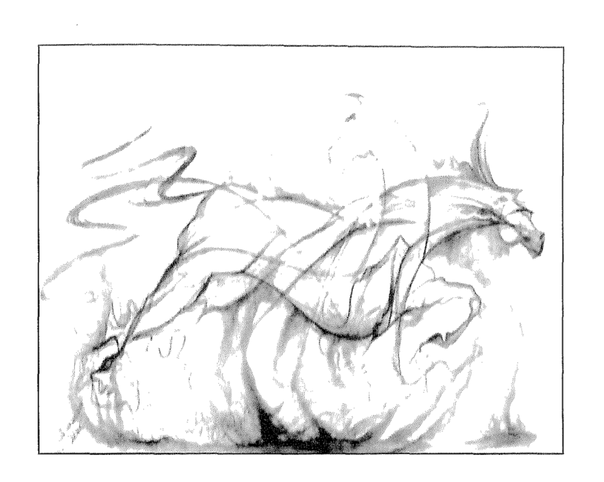
لحفلة دم

وأعرف نوع المسدس
وكم خطوة سيبعد عني
هنالك.. لن يعتريه وهن
هو....
ابن هذا الوطن
فكم باع من أشيائه اللاتباع
وكسَّر أفقاً وداس زمن..

وأشهد صفصفاةً في الفرات
ودم الحسين الذي لن يجفّ
وفاتنة بعثرت كتبها
وشق القميص
وماتت على صدرها الأغنيات
بأنك تجهل اسمي
وعنوان بيتي
وحزن بلادي بدا في ثياب الحداد
وصحوتها حين يبدو القمر









لأنك نجواي



بقلم : محمود أسد
(سوريا)

لأنك نجواي

بقلم : محمود أسد

(سوريا)

لأنك من طينتي

من بواكير حبّي

وأوّل ودّ حفظته..

لأنك مهجة ذاك الربيع الجميل

وشهدُ الفتون

قبيل الأصيل

لأنك مرآة وجهٍ

قرأتُ حنينه..

وإنك ذاتي

وذاتي سؤالٌ غريقٌ

على شاطئ الخوف يغفو،

لتلك العيون يرفُّ

على وجنة الوجد

يوم قرأته..

- - - - - - - -

أليس الزمان عصيّاً علينا؟

ألسنا بضاعة موسم تيهٍ

سباهُ اليباب العتيّ؟

فحط علينا السرابُ

وغرّبَ..

لأنك وجدُ التشرّد

لما التقينا

رحلتُ إليك سحابة حبٍ،

أتيتك أحمِلُ شيي

دعاء الأمومة...

- - - - -



لِم الدربُ يبدو بعيداً؟
عن الوقتِ والقلب
بَعْدَ احتفالِ المجاعه..؟
لِمَ العمر أضحى
على باب كل المنافي مُلاحقٌ؟
فكم جئت فجّرا إليّ
أخاطب روعي
أحاور صمتي
لأقطف يقظة هذا السحر..
كلانا على بعد قلب
وأدنى

على سفح غيمة عشقٍ
وأقرب..
رأيتك بين المياه الغريبة فينا
تمدّين زنديك صوب السفينة..
وأحلام بيتي أراها
ستشعل جمر المدينه..
- - - - - -
لأنك من قمح أمّي
أراها تغرّد فوق البيادر..
وأنت على صدرها زهرة
من حنان
وسنبلة سوف تعطي سنابل..
تنامين تحت ظلال الزياتين
عند الظهيرة
أحبك فوق التصوّر
هل تدركين المجاز
وبعضاً من الرمز
بين الرسائل..؟
لأني على مرفأ الشوق أغفو

كأي مسافر..
على حافة الجوع ننمو
ومن دفتر الوجد
أتلو الوصّية..
ومن سدرة الحسن والخير فيك
نهلتُ صباباتِ وجدي
وأغلقتُ باب العيون..
كلانا على ضفّة الصبر
يشدو
يباغت حلماً
على جمرة الوقت يمشي
وما من دليل ...
كلانا يعاقر حيْرته،
يحتويها فتأوي
إلى مرمر الصدر
كيلا تلين..
لأنك نجوايَ في ساعة الخوف
والعمر أضحى كفيف..
أحبك فوق اليقين..
وفوق استماع الترجيّ
فأيّان نرضى
ونقطف شوق الثمار اللذيذة..؟
أحبّك أرضاً تغّرد خصباً
وأمّاً تدغدغ فيَّ الطفولة..
أحبّك أنثى تطلُّ
بعطر العفاف
وسحر الرياض الكثيفة..
لأني أحبك أحببْتُ
كلّ الدروب الشريفة..

نغم على ربابة القلب

شعر: عزة رشاد
(مصر)

نغم على ربابة القلب

شعر: عزة رشاد
(مصر)

لن يهرمَ الحبُ
يا مَنْ به يكتحلُ الهدبُ
كنْ شرفةً على رُبا غدي الذي أصبو
إليه مهما بَعُد الدربُ
ظامئةٌ روحي. وأنتَ المنهلُ العذْبُ
يدعوكَ من أعماقهِ القلبُ
فاقربْ ..
عسى ينبضُ في حقوليَ العشبُ

* * *

غداً إذا أتيتْ
يرقصُ حقلُ .. ويغني بيتْ

* * *

ربابتي أرهقها الصمتُ
داعِبْ أوتارَها
فإنني أخاف من بعدِكَ أن يقربها الموتْ

* * *

ما العيشُ لا أملُ
عذبٌ تزانُ بدفئِه المقلُ
فاغرسْ بروحي منكَ سنبلةً
بعبيرك الأبدي تكتحلُ
نحن ابتدأنا .. كيف؟
لا أدري!
كل الذي أعرفهُ
أنكَ صرتَ الضفّةَ الأخرى على نهري
تملؤني بالطيب والعِطر
فيستحيلُ غابةً من فرحِ عمري!



شواهين النار

شعر:عصام ترشحاني
(فلسطين)

شواهين النار

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

لن أشرب كأس الفوضى
أو.. ماء الشك
ولن أنذرَ
ما يخطرُ في أوهام الريبة
أو يصعدُ
في قلق الرّاح..
فأنت بكل لغاتِ
الفذّ من الرؤيا
وبكل جهاتِ
السالك والمشتاق..
سفر الغُمْرَيْن
وفاتحة الإعجاز،
إلى مَلكِ الإعجاز،
إلى مَلكِ العشاق..

(غالا)..
رمزٌ.. لشواهين النار،
المأهولة بنساء البحر،
وموسيقا الأقداس
قمرٌ رعويٌ..
لفتوحات الحلم،
وأوديسّا الماسْ..

(غالا)
امرأة ولدتني..



بعدَ فراقٍ صعب
ومسافاتٍ من أرقٍ
ورياحٍ تحتي
كالهذيان تدور
وتزجر قلبي..

(غالا)
أطيافُ أولى
لأساطين الغائب
تتسللُ..
من جوف الشمسِ
إلى لغتي..

(غالا) ..
بالغامض من بدرٍ محارتها،
بحرير الأزرق،
تكتبُ .. ما يتنزّهُ
في العدم المطلق
وفي الموقوف من الإشراق..
ما كنتُ أصدِقُ..

وأنا ..
في أعلى ذاكرة العزلةِ
أهجرُ نبضي..
أنّ غرابتها المجنونة..
سوف تعودُ،
وأنّ طيور الحيرة فيها
ستلملم بعضي..
لن أسأل نفسي..
مَنْ كتب المحذوفَ
من الفتنةِ،
والأورادَ الوحشية للنور



وتوّج بالمسحور
من المجهول
سميّة أرضي..؟
فأنا .. مازلت المخطوف،
وأعشاب العنقاءِ
تظللني..
مازلتُ..
وإيقاعاتُ المس ّ العاشق
تستاف حرائق كوني
أتنامى..
من تيجان ذراعيها
حتى الهائم
من نعناع مجرّتها..
هل توقظني ..

- وأنا الغافي برعاشٍ
لا وصف لنجمتهِ..
من هذا الأزل السكران
لنشوة أبدي؟
لن أوقظها ..
بعويل جهنمَ
في حانة جسدي..
× ×
ها نحنُ ..
وسقفُ العالم لا يبلغنا
نمسك بالأفلاكِ
لكي لا تقعَ على الأرض
ونهطل حيناً،
بوهيج الحب ّ
وحيناً ..
برجيف قصائدنا..



صفة الغائب



بقلم : سعد الجوير
(الكويت)

صفة الغائب

بقلم : سعد الجوير
(الكويت)

-١-

وضع توا يده،
عن حجةٍ صعب نوالها تقدم
عن هابطات المجرات تقدمَ
لا من خلفه محيط بأيمانه ولا من أمامه كونٌ تسابقَ
وحده السائلُ/ وحده لغيبته تنزلُ الكواكبُ
مقامه البداية
ناره نعيمُ القاصدينَ/ جنتهُ جحيمُ الصادين
واحدٌ في المجيء
عليٌ/ والخلق يعدُّ له إلى ما لا نهاية له.

-٢-

وضعَ تواً يدَه،
أمامه وضعت وسادهُ الأرض
فلا يحيدُ إلا وقد مُدَّ له التنورُ
قال: أدركتُ
وأدركَ
لديه
حكمة القادر إذا انتقم
غشاوة من تكاظم، ووضع يده
قال: تكلمتُ
طينهُ نورُ الملكةِ
قال: جميلٌ
وتجمّلَ

لديه ما ليس لدى أحدٍ/ وليس هو كأحدٍ
فويلٌ لكل ٍّ جمهرةٍ منه ومما لديه.

-٢-

وضع تواً يده،
بدءٌ
علامتهُ للمستحيل
بابٌ
وألفُ سؤالٍ
من يفتح؟
للكهف جريرة الداخل
وللجدار تأريخٌ
في الأول
.... الأول
البعيد.
من هنا
يبحث الماءُ
عن الينابيع.

-٤-

وضع تواً يده،
فوّارةٌ قبلة القادم
أرخى له البحرُ
أرخت له الصحارى
كانت الكائنات تعملُ في الغبار
تثاءب عصرٌ فضائيٌ
تعلّم فيزياء اللغة
فانتبه معجمُ البدايةِ
ليس عن المخاض الحديثُ
فلم تكُ أمٌ



ولم تكُ قابلة
دخانه المجيء
أعضاؤه بلورة الآتي
تقدّم من أبجدية طائشة.
-٥-
وضع تواً يده،
من ضيق الفضاءِ
أزهرَ نجمات لمباركةِ الحديثِ
من رغبةِ المكبوتِ
اقتفى ملكوت الغائبِ
من انكسار مزمورٍ
أرعد جملة حاضرينَ
من سماء السماوات
ابتكر حالةً
وكسّر أدوات الاستثناء قبل مجيئها
هكذا فوّارٌ
راغبٌ
عن كل تأليه
وتربيب.
-٦-
وضع تواً يده،
نازلٌ
عن جمالية التحضير
قادمٌ
لحافة الاحتضار
وكان على جبل
قيلَ هو البادئ الأولُ



قيل دواة القدر

ولم يكن الأول

ولا المرقص

ولا القدر

الذي لم تيمم له الدانيات.

-٧-

وضعَ تواً يده،

للآلة جاء

للتكوين.........

....

لغز موغلٍ فرد جنحيه

لمستبعداتِ الخواتيم

لمحتمات البدايات

جاءَ

مائدة الزمن مدّت

ذاك هو قيدُ الحلم

وتلك خيوط الهبوط

يمكنه الآن

أن يكون ...

-٨-

وضع تواً يده،

جامحٌ

لمرارة الأقاويل

نادى في ممتلكات الله

يكادُ ينفطرُ قيثارُ العروش

لكلامهِ

كان يتكلمُ

يقطرُ امتزاجا لصلوات الحبّ والموتِ



قال:

أيها الموتُ

يا خائب الطالع

ليس هنا مكانك

فانهزم.

-٩-

وضع تواً يده،

جاسَ تقاليد اللغة

وممتهن آلية أخرى

....

....

لا غيبَ

ولا دماغٌ موجعٌ

فانطلق يا نفخة الله

.... انطلق

-١٠-

وضع تواً يده،

آخذ لذة المخفي

تاركٌ جعجعاتِ خطوةٍ إلى المهبَ

ملامحه

أولى في التقدّم

غاباته

أولى بوضع المكائد

فخاخه

للنازلين عن غير قصد

طرائده شعيرٌ

ومنامه الغد..

الرجل الجالس على العتبة

بقلم: خورخي لويس بورخيس

ترجمة : محمد هاشم عبد السلام

الرجل الجالس على العتبة

بقلم:خورخي لويس بورخيس
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

أحضر بيوي كاساريس معه من لندن إلى بوينس آيرس خنجرًا غريبًا له نصل مثلث الشكل ومقبض على هيئة حرف إتش، صديق لنا، يدعى كريستوفر ديوي من ملحقية المجلس البريطاني، أخبرنا بأن مثل هذه الأسلحة كانت تستخدم في الهند بشكل شائع. وحفزه هذا التصريح على أن يذكر لنا أنه كان يشغل وظيفة هناك في الفترة بين الحرب العالمية الأولى والثانية. ("الترا أورورام جانجين"، أتذكر ما قاله باللاتينية، وقد أخطأ في اقتباسه لبيت للشاعر والكاتب الساخر جوفينال). ومن القصص التي رواها ليسلينا بها تلك الليلة، أغامر بذكر القصة التالية. سيكون نقلي لها أمينًا، لعل الله ينجيني من إغراء إضافة أية تفاصيل عارضة أو القيام بإقحامات مرهقة ثقيلة الوطأة من رؤية كيبلنج للشخصيات الروائية في الشرق. يجب ملاحظة أن القصة تتمتع ببساطة قديمة لا ريب فيها حتى أننا سنأسف على خسارتها - إنها شيء ما ربما ينتمي دون مواربة إلى ألف ليلة وليلة.

الجغرافيا الدقيقة التحديد (قال ديوي) للأحداث التي سأقوم بربطها معًا قليلة الأهمية. علاوة على ذلك، ما الذي قد تعنيه أسماء مثل " أمريتسار " أو " أوود " في بوينس آيرس؟ إذن دعوني أقول فقط، أنه في تلك السنوات كانت هناك اضطرابات في مدينة مسلمة وأن الحكومة المركزية أرسلت واحدًا من أفضل رجالها لاستعادة النظام. كان اسكتلنديًا من عائلة مشهورة بمحاربيها الأبطال، ويجري في دمه عنف موروث. وقعت عيناي عليه لمرة واحدة فقط، لكنني لن أنسى شعره الأسود الداكن، وعظام خديه البارزة، وحدّة أنفه وفمه بشكل ما، وكتفيه العريضين، وهيئته القوية التي لشخص من الفايكنج. سأسميه في قصتي الليلة ديفيد ألكسندر جلينكيرن، وهذه الأسماء مناسبة، نظرًا لأنها خاصة بملوك حكموا بقبضة من حديد. كان ديفيد ألكسندر جلينكيرن (وعليّ الاعتياد على أن أدعوه هكذا)، كما أظن، رجلاً يوقع الخوف في القلوب، كان مجرد خبر قدومه كافيًا لقمع المدينة. لكن هذا لم يثنه عن أن يضع قيد التنفيذ عددًا من الإجراءات والتدابير القوية الرادعة. مرّت عدة سنوات، كانت فيها المدينة والضواحي المحيطة بها تنعم بالسلام، وقد تخلى المسلمون والسيخ عن عداواتهما القديمة، وفجأة اختفى جلينكيرن. وكانت هناك، بشكل طبيعي جدًا، إشاعات عن أنه قد تم اختطافه أو قتله.

علمت هذه الإشاعات من رئيسي، لأن الرقابة كانت صارمة ولم تدل الجرائد بأي تعليق على (ولا حتى أشاروا إلى، حسبما أتذكر) اختفاء



جلينكيرن. هناك قول مأثور أن الهند أكبر من العالم، وجلينكيرن، الذي ربما كان الشخص الأوسع نفوذًا وقوة في المدينة التي كانت قدره بسبب توقيع انساب في نهاية وثيقة من الوثائق، لم يكن بأكثر من ترس في إدارة الإمبراطورية. لم تكشف تحقيقات الشرطة المحلية عن أي شيء، أحس رئيسي بأن تحقيقًا مدنيًا قد يزيل الغموض بدرجة أكبر ويثير شكوكًا أقل ويحقق نتائج أعظم. بعد ثلاثة أو أربعة أيام (المسافات في الهند شاسعة)، كنت قد كلفت بمهمتي كمحقق مدني، ورحت أشق طريقي دون أمل في النجاح عبر الشوارع المطروقة للمدينة التي لي معها ألفة، التي أقصت أو أزاحت أحد الرجال بعيدًا بطريقة من الطرق.

شعرت، في التوّ تقريبًا، بوجود خفي لمؤامرة تحاك للإبقاء على مصير جلينكيرن طي الكتمان. ليس هناك فرد في هذه المدينة (ظننت) ليس على علم بحقيقة هذا السر ولم يقسم على كتمانه. تظاهر معظم الناس بالجهل المطلق عندما سألتهم، وبأنهم لم يعرفوا من كان جلينكيرن، لم يروه قط، ولم يسمعوا أحدًا يتكلم عنه أبدًا. غير أن آخرين لمحوه من ربع ساعة فقط يتحدث إلى فلان الفلاني، بل واصطحبوني أيضًا إلى المنزل الذي كان الاثنان قد دخلاه والذي لم يكن فيه أي شيء عنهما، أو ربما كانا قد غادراه لتوهما في تلك اللحظة. ذهبت مع بعض من هؤلاء الكذابين المعنيين بالتفاصيل التافهة إلى هذا الحد لكي أكشفهم. عزز بعض الشهود غثياني وهيجاني، واختلقوا أكاذيب أخرى. لم أصدقهم، لكنني أيضًا لم أجرؤ على تجاهلهم. وذات مرة بعد الظهر، تسلمت مظروفًا يحتوي على قصاصة ورقية كان هناك عنوان مدوّن بها.

كانت الشمس قد بدأت تغرب عندما وصلت إلى هناك. كان الحي فقيرًا لكنه لم يكن مزريًا، كان البيت منخفضًا إلى حد ما، وتمكنت وأنا في الشارع من أن ألمح تعاقبًا لأفنية داخلية غير ممهدة، وفي مكان ما في الطرف الآخر البعيد من البيت إحدى الفتحات. وهناك، كان ثمة احتفال إسلامي منعقد، ودخل رجل أعمى ممسكًا بعود مصنوع من خشب يميل إلى الحمرة.

عند قدميّ، ساكنًا من دون حركة كأنه شيء، كان رجل عجوز، يجلس القرفصاء على العتبة. سأقول لكم أي شيء كان يشبه، لأنه جزء أساسي من القصة. كانت السنون قد أوهنته وجلته كما يجلو الماء حجرًا من الأحجار، أو كما تصقل أجيال من الناس جملة من الجمل. كانت تغطيه أسمال طويلة، أو هكذا بدا لي، والجوخ الذي كان يعتمره فوق رأسه كان أكثر تمزقًا واهتراء. في الغسق، رفع إليّ وجهًا داكنًا ولحية شيباء. شرعت في التحدث إليه مباشرة من دون تمهيد، لأنني كنت في ذلك الوقت قد فقدت كل أمل في العثور على ألكسندر جلينكيرن على الإطلاق. لم يفهمني الرجل العجوز (ربما لم يسمعني)، وكان يجب عليّ أن أشرح له أن جلينكيرن كان قاضيًا وأنني كنت أبحث عنه. شعرت، عندما تحدثت بهذه الكلمات، بعدم وجود معنى لسؤال هذا العجوز عن شخص أضحى وجوده الآن ليس بأكثر من



إشاعة باهتة. قد يصلح هذا الرجل لإعطائي أخبارًا عن " الثورة أو التمرد" أو عن الإمبراطور " أكبر) "[1]فكرت) لكن ليس عن جلينكيرن. وما أخبرني به أكد لي هذا الشك.

"قاض!" صاح باندهاش ضعيف. " قاض أضاع نفسه ويجري البحث عنه. حدث هذا عندما كنت صبيًا. إن ذاكرتي ضعيفة فيما يتعلق بالتواريخ، لكن نيكال سين (نيوكلسون) لم يكن قد قتل قبل سور دلهي. ذلك الزمن الذي مر لا يزال صامدًا في الذاكرة، وربما باستطاعتي استدعاء ما حدث وقتها مرة ثانية. الله، في غضبه، ترك الناس يسقطون في الفساد، فكانت أفواههم ممتلئة بالتجديف والغش والخداع. ومع ذلك لم يكن الجميع أشرارًا، وعندما تناهى إلى علمهم أن الملكة بصدد إرسال رجل سيعمل على تطبيق القانون البريطاني في هذه الأرض، هؤلاء الذين كانوا أقل شرًا ابتهجوا، لأنهم شعروا بأن القانون أفضل من الفوضى. وجاء المسيحي إلينا لكن لم تمر فترة طويلة حتى شرع هو أيضًا في خداعنا واغتصاب حقوقنا، والتستر على الجرائم البغيضة، وخيانة القرارات والأحكام. لم نلمه في البداية، فالعدالة البريطانية التي أقامها لم تكن معتادة لأي شخص، وربما كانت التجاوزات الظاهرة للقاضي الجديد انصياعًا لسبب سرّي بعينه. لابد أن كل شيء كان مبررًا في تقديره، كنا نرغب في التفكير هكذا، لكن انتسابه إلى كل الشر الذي يسيطر على العالم كان شديد الوضوح لكيلا يتم التغاضي عنه، وفي النهاية بتنا مجبرين على أن نعترف ببساطة بأن الرجل كان شريرًا. واتضح أنه صار طاغية، بدأ البائسون من الناس (لكي يثأروا لأنفسهم من جراء الآمال الزائفة التي عقدوها عليه في وقت ما) تغازلهم فكرة اختطافه وتقديمه إلى القضاء. لم يكن الكلام كافيًا، فكان عليهم الانتقال من التصورات إلى الحركة والتنفيذ. لا أحد، ربما، باستثناء من هو شديد الحمق أو الصبيانية، كان يظن بأن ذلك المخطط المتهور بالإمكان تنفيذه، لكن الآلاف من السيخ والمسلمين التزموا بكلمتهم وفي أحد الأيام قاموا بتنفيذ ما كان يبدو لهم جميعًا – وبنوع من الشك والارتياب – مستحيلاً. عزلوا القاضي وقاموا بسجنه في بيت ريفي بعيد عن ضواحي المدينة. ثم استدعوا كل من تعرضوا للظلم على يديه، أو، في بعض الحالات، اليتامى والأرامل، فسيف الإعدام لم يكن ليهدأ في تلك السنوات. في النهاية – وربما كان هذا هو الأكثر صعوبة – بحثوا عن وعينوا قاضيًا ليحاكم القاضي ".

في تلك اللحظة، حدث مقاطعة لكلام العجوز من جانب بعض النسوة اللاتي كن يدخلن إلى البيت. ثم، استمر، ببطء.

" من المعروف جيدًا أنه ليس هناك جيل لا يوجد فيه أربعة من الرجال الصالحين هم الأعمدة السرية للعالم والذين يقيمونه في حضرة الرب: رجل من هؤلاء كان من الممكن أن يكون قاضيًا ممتازًا. لكن من أين العثور عليهم إذا كانوا هم أنفسهم يهيمون في العالم ضائعين ومجهولين، ولا يعرفون بعضهم البعض عندما يتقابلون، ولا يدركون رسالة القدر العظيم التي خلقوا



لأجلها؟ خلص أحد الأشخاص وقتها إلى أنه إذا حرمنا القدر من الرجال الحكماء فإنه ينبغي علينا البحث عن غير الحكماء. ساد هذا الرأي. طلبة القرآن، ودكاترة القانون، والسيخ الذين يحملون أسماء الأسود والذين يعبدون إلهًا واحدًا، والهندوس الذين يعبدون عددًا من الإلهة، ورهبان المهافيرا الذين يعلمون أن شكل الكون هو لرجل بأجل متباعدة، وعبدة النار، واليهود السود، تألفت منهم هيئة المحكمة، لكن القرار النهائي عهد به إلى رجل مجنون ".

وهنا قاطعه أناس كانوا يغادرون الاحتفال.

" إلى مجنون "، كرّر، " لربما تتحدث حكمة الله من بين شفتيه وتخجل الغرور البشري. لقد نسيت اسمه، أو لم أعرف هذا الاسم أبدًا، لكنه كان يمضي عاريًا في الطرقات، أو كان يرتدي أسمالاً، ويعدّ أصابعه بإبهامه ويسخر من الأشجار".

إن إدراكي السليم يأبى هذا. قلت له أن تسليم حكم القضاء إلى مجنون يعني إبطالاً للمحاكمة.

" قبل المدعى عليه القاضي "، كانت إجابته، " نظرًا لأن هناك خشية، من المحتمل، خشية المجازفة من جانب المتآمرين إن هم أطلقوا سراحه، وربما فقط لم يكن ينتظر من رجل كان مجنونًا حكمًا بالموت. سمعت أنه ضحك عندما أخبروه بمن كان قاضيه. استمرت المحاكمة أيامًا وليال كثيرة، طالت بسبب الكلام الطنان الرنان وعدد من الشهود ".

توقف العجوز. شيء ما أقلقه. ولكي أواصل فجوة الصمت، سألته كم بلغ عدد الأيام.

" تسعة عشر على الأقل "، أجاب.

قاطعه الناس الذين كانوا يغادرون الاحتفال ثانية، الخمر محرّم على المسلمين، لكن الوجوه والأصوات كانت لسكارى. صرخ أحدهم، وهو يمر متجاوزًا، بشيء ما للعجوز.

" تسعة عشر يومًا - على وجه التحديد "، قال، واضعًا الأمور في نصابها. " سمع الكلب الخائن نطق الحكم، والتهمت السكين حلقه ".

كان يتكلم بصورة عنيفة، وهو مبتهج. وبصوت مختلف الآن أنهى القصة. "مات دون أن يطرف له جفن، ثمة فضيلة ما حتى في أكثر الرجال وضاعة".

" أين حدث كل هذا؟ " سألته. " في بيت ريفي؟ "

نظر الرجل في عينيّ للمرة الأولى. ثم، ببطء، وهو يزن ويضبط كلماته، أوضح الأمور. " قلت إنه قد تم حبسه في بيت ريفي، ولم أقل أنه قد حوكم هناك. كان يحاكم في هذه المدينة، في بيت كغيره من البيوت، مثل هذا. فالبيوت يختلف أحدها عن الآخر قليلا، المهم معرفة إن كان هذا البيت مقامًا في جهنم أو الجنة ".

سألته عن مصير المتآمرين.

" لا أعرف "، قال لي بصبر. " فقد وقعت هذه الأمور ونسيتها منذ



سنوات عديدة الآن. ربما ما قاموا به مدان من قبل البشر، لكن ليس من قبل الرب ".

بعد أن قال هذا، نهض. شعرت أن كلماته كانت إيذانًا بالانصراف، وأنني منذ تلك اللحظة لم أعد موجودًا بالنسبة له. اجتمع علينا حشد من الرجال والنساء من جميع أرجاء البنجاب، يصلون ويترنمون، وتقريبًا جرفنا هذا الحشد بعيدًا. تعجبت كيف، من أفنية شديدة الضيق كانت تزيد بالكاد عن كونها ممرات طويلة، كان بإمكان الكثيرين جدًا من الأشخاص أن يتدفقوا بغزارة هكذا إلى الخارج. كان الآخرون يجيئون من البيوت المجاورة، يبدو أنهم قد قفزوا من فوق الجدران. عن طريق التدافع والتشاحن، شققت طريقي إلى الداخل في قوة. في قلب الفناء الداخلي، صرت بإزاء رجل عار، متوج بزهور صفراء، كان الجميع يقبلونه ويلاطفونه، وهو ممسك بسيف فيً يده. كان السيف ملطخًا، لأنه قد قتل جلينكيرن. الذي شاهدت جثته المشوهة في الإسطبلات بالخارج في الخلف.

القصة

قصص قصيرة جداً

بقلم : خالد دراوشة
(قطر)

قصص قصيرة جداً

بقلم : خالد دراوشة
(قطر)

(١) نفاق :
ضحك جميع الموظَّفين بسبب طُرفة رواها المدير الجديد، ولكنه لم يجد أحداً يضحك على طرفة أخرى كان قد رواها عندما أقيل من منصبه !!

(٢) الرَّجل الفقير :
أعلمه أحد أصدقائه أنَّ باب منزله قد كُسِر ، وعندما هرول إليه مسرعاً ، تذكَّر في الطَّريق أنَّ منزله لا يحتوي على أيِّ شيءٍ يستحقّ السَّرقة !

(٣) حبٌّ مزيَّفٌ :
أخذتْ تحكي له عن حبِّها وإخلاصها له ، وعن استعدادها لتقبُّل الحلو والمرِّ معه ، ولكنَّه عندما تعرَّض لأوَّل ضائقةٍ ماليَّةٍ رمتْ خاتمه في وجهه ..

(٤) سرابٌ :
نظر من بعيدٍ ، فرأى شيئاً لامعاً ، يخطف البصر ، فظنَّه قطعةً ذهبيَّةً ، قد تساعده على سداد ديونه المتراكمة ، وتخرجه من ضائقته الماليَّة ، وعندما حاول الإمساك به ، لم يكن سوى سرابٍ ، فقفل عائداً ، يجرُّ أذيال الخيبة من حيث أتى ..

(٥) نصيبٌ :
ربح الجائزة الأُولى في اليانصيب ، فاشترى قصراً ، ووضع فيه الخدم ، وتزوَّج مرَّةً أخرى ، وعندما صحا من نومه تذكَّر أنَّه تأخَّر عن عمله بسبب حلمٍ لن يتحقق أبداً .

(٦) (آلام الذّكريات) :
في الرَّبيع ، حيث تخضَّر العيون ، وينمو حصاد القلوب ، دخل غرفته مساءً ، بعد رحلة مُتعبة ، حيث رسمت له النُّجوم مساءً جديداً .. هذا المساء لم يكن مساءً عاديَّاً ، والغرفة تحيطها الفوضى من كلِّ جانبٍ ، والملابس

والكتب مبعثرةٌ هنا وهناك حتَّى أواني الزُّهور بدت فارغةً ، تسلَّل إليه الملل، فخرج هارباً إلى أقرب مقهىً ، حيث جلس وطلب فنجاناً من القهوة ، وما إن بدأ يرتشف من فنجانه ، حتَّى تناهتْ إلى مسامعه أغنيةٌ أيقظتْ ماضيه ، وأخذ يتذكر حلمه الأخضر حين كان قلبه يخفق بسرعةٍ عند أوَّل لقاءٍ مع فتاة أحلامه ، ثمَّ يتساءل :

لماذا يتذكَّرها الآن ؟

ويستوقفه السُّؤال لحظةً ، ثمَّ يعود لتناول رشفةٍ كبيرةٍ من فنجان قهوته ، ويتذكر مرَّةً أخرى ..

في الوقت نفسه ، وعن بعد جلست فتاة أحلامه تتأمَّل سحر النُّجوم ، ليوقظها الماضي بكلِّ آلامه ، فتتذكَّر فتى أحلامها وقسوة الأيَّام الَّتي كانت سبباً في الهجران والبعد ، تذكَّرت الجمال الرَّاحل مع ماضيها ، ثمَّ أخذت تجمع أشلاء الماضي

الضَّائع في الذِّكرى ، بعد أن تجاوز عمرها السِّتين ..

(٧) أحلامٌ ورديَّةٌ :

لصاحبنا أفكارٌ خياليَّةٌ تفوق التَّصوُّر ، فأحياناً يعتقد بأنَّه شاعرٌ كبيرٌ ، وأحياناً أخرى يعتقد بأنَّه سياسيٌّ هامٌّ ، ويعيش على ذلك فترةً ، ثمَّ يصحو على واقعه المؤلم ، ليجد نفسه إنساناً عاديَّاً بسيطاً ، والفرق أنَّه أدرك كم كان سخيفاً !!

ومع ذلك فما يزال صاحبنا غارقاً في أحلامه ليزداد سخفاً ..

(٨) الحريَّة للعصافير :

صاحبنا شديد الرِّفق بالحيوان ، وكم يتألَّم عندما يرى قطَّةً قد دهسها سائقٌ أرعن ، حتَّى إنَّه يلعن من قام بهذا العمل الدَّنيء. وممَّا يزيد من عذاب صاحبنا ، تلك العصافير الملوَّنة الَّتي تصرخ بأصواتها داخل أقفاصها طلباً للحرِّيَّة ، حتَّى إنَّه فكَّر بشراء جميع تلك العصافير ، وإطلاق سراحها ولكن ما الفائدة من ذلك عندما تصطاد هذه ، وتُعاد إلى أقفاصها مرَّةً أخرى .

(٩) اثنان على الدَّرب :

كان عائداً من سفره مشتاقاً للأهل والوطن ، وعند بوَّابة المطار استقلَّ الحافلة قاصداً دربه ، وجلست بقربه فتاةٌ حسناء ، فاعتقد أنَّها جاءت من نفس البلدة الَّتي جاء منها، وكان صاحبنا بحاجةٍ لمن يتحدَّث معه ، فبادلها الحديث ..

وأصبح الحديث عن هموم الغربة وآلامها ، فطال الحديث ، وقصرت المسافة ، وعند وصول الحافلة إلى موقفها الأخير ذهب كلٌّ واحدٍ منهما في طريقه ، وعندها تذكَّر أنَّه لم يسألها عن اسمها ..



(١٠) مع سبق الإصرار :

نهض مبكراً ، فهو لا يطيق صراخ المدير نتيجة التأخير المتكرّر ، ومع ذلك تحرّكت الحافلة الأولى ، فاضطر للانتظار ، وهو يفكّر : ماذا سيفعل إذا وبّخه المدير
كالعادة ؟

وكان يقول في قرارة نفسه : " لن أدعه يصرخ في وجهي،
سوف أوقفه عند حدّه ، سوف أستقيل ... سوف ...
وسوف ... " .

ولم تمض خمس دقائق حتّى أتت الحافلة الثّانية ، فهرول مسرعاً للرُّكوب ، وبعد ساعة وصلت الحافلة إلى الموقف الّذي يقلّه إلى مركز عمله ، ولكن سوء حظّه العاثر غلبه أيضاً ، فالحافلة الوحيدة تحرّكت أيضاً لتأخّره خمس دقائق عن موعد انطلاقتها ، فاضطرّ للرُّكوب في حافلة أخرى بديلة تقرّبه من موقع عمله ، فالتّأخير أهون من التّغيُّب،وكان لا بدّ من انتظار أيّة سيّارة مهما كان نوعها ، مع الاستمرار في المسير والاستراحة أحياناً ، وأخيراً تمكّن من الوصول إلى موقع العمل ، ولكن بعد أن كان الدّوام قد انتهى !!..

القصة

قطط وفئران

بقلم: مصطفى نصر
(مصر)

قطط وفئران

بقلم: مصطفى نصر
(مصر)

عدت إلى البيت متعباً ,جلست على السرير ,خلعت فردة الحذاء ,دون أن أنحني وأخلعها بيدي ,ألقيت بالفردة بعيداً ,والأخرى رميتها حتى تجاوزت الحجرة التى أنام فيها ,اصطدمت بجدار الحجرة الأخرى . شعرت بلزوجة في الجورب الذى أرتديه منذ الصباح ,أسرعت إلى الحمام ,التعب يجعلني أسير بصعوبة ,لابد أن أستحم قبل أن أنام ,ارتميت فوق الفراش ,مر الوقت دون أن أحس ,ماتت أمي التي كانت تعيش معي ,وبقيت وحدي في هذه الشقة. لا آتيها إلا عند النوم ,أقضي الوقت في مقهى على البحر ,أتناول غدائي فيه ,ويأتيني أصدقائي ,نظل نتحدث ونشرب الشاي والقهوة إلى أن يحل الظلام ,فنتحرك سائرين في محطة الرمل والمنشية ,نسير في الشوارع المزدحمة: سعد زغلول ,صفية زغلول ,النبي دانيال .

قالت أمي قبل أن تموت إن الشقة لي ,أتزوج فيها ,فالبنات - أخواتى - تزوجن. وشقيقي الأكبر تزوج وأنجب. وأنا الوحيد الذى شاركت أمي حياتها بعد أن انفض الكل عنها . لكنني لم أستطع الزواج ,لا في حياة أمي ولا بعد موتها. الأسعار في ارتفاع جنوني ,والشقة صغيرة وقديمة وفى حاجة إلى آلاف الجنيهات لكي تصلح للزواج. كما أن العمر ذهب هباء ,وترك بصماته على كل شيء فيّ . الشعر غزاه الشيب ,والتجاعيد زحفت تحت العينين . زميلتي فى العمل التي كنت أحبها ,وتواعدنا على الزواج ,ملت من عدم قدرتي على الزواج ,فانتقلت إلى خطيب آخر ,وتركتني محسوراً.

النوم يداعب جفوني ,والاسترخاء اللذيذ يجعلني أرغب في عدم النوم , أود أن أظل مستيقظاً ,متمتعاً بالدفء ,أفكر في فتاتي التي كانت تعمل في المصنع ,عاملة بسيطة ,لكنها ذات جمال أخاذ ,وجسد رائع. فرحت لأن موظفاً في الإدارة سيتزوجها ,الكل علم بأنها حبيبتي ,الخفراء أحسنوا معاملتها قائلين لبعضهم البعض : " إنها خطيبة فلان" ,وسمحوا لها بالخروج من الباب في أي وقت من أجلى ,واستثنوها من التفتيش الذي يحدث للعاملات وقت خروجهن. لكن الظروف لم تسمح بأن أتزوجها ,لقد جاءت إلى شقتنا ,وجالست أمي ,وتحدثنا في أمر الزواج ,وتعاملت مع أمي على أنها سوف تأتي للحياة معها ,واقترحت بعض التغييرات في الشقة , لكن الوقت مر دون أن أقدر على ادخار مبلغ للزواج . أراها الآن تسير في شوارع المصنع مع خطيبها الذي يعمل معها. الدنيا حالها انقلب ,العامل في المصنع يحصل على دخل أكثر من الموظف ,خاصة إن كان ذا مؤهل متوسط مثل حالي . فعمال المصنع يحصلون على حافز أكبر من موظفي الإدارة ,

هكذا أراد رئيس الشركة . كما أن العامل يمكنه أن يعمل عملاً آخر؛ بدخل أكبر من الموظف.

تنظر خطيبتي السابقة إليّ في تعال وكبرياء ,ثم تكمل حديثها مع زوجها . أتذكر حديثي معها ,وقولها لي بأن زميلاتها يحسدنها لأن موظفاً اختارها للزواج من بينهن جميعاً .

الجيران يتصايحون ,يتحدثون فى أشياء كثيرة متداخلة ,تحكي فتاة من شرفتها لأخرى - تقف فى الشرفة المواجهة - عن خطيبها الذى وجد لها شقة لم ترق لها ,والأخرى تحدثها عن زوجها وقت أن جاء ليخطبها . هى الآن جدة .

نمت رغم الرغبة في التمتع بالاسترخاء اللذيذ ,صحوت في عز الليل على صوت الفئران في شونة الورق المواجهة لبيتي ,وصوت قطط تموء فى عنف ,الأصوات عالية ومقززة ,تقلبت فوق الفراش ,أنني أسكن فى مواجهة شونة الورق منذ أن كنت صغيراً ,لكنني لم أسمع صوت الفئران بهذه الطريقة البشعة . الشونة مملوكة لأخوين يتاجران في ورق الدشت, جاءا من الصعيد كباراً ,عملا في أعمال كثيرة إلى أن اهتديا إلى هذه المهنة التي تكسب كثيراً ,فامتلكا البيوت والسيارات ,يشتريان ورق الدشت من الزبالين الذين يتجمعون بكثرة في حي غربال ,ومن الذين يطوفون فى الشوارع يجمعون الدشت ,ويضعونه فى جواني الخيش .

الفئران كبيرة جداً داخل الشونة ,تصعد في المساء ,وتتصارع فوق بالات الورق المكبوس ,كثرت الفئران في هذه الأيام . أراها في كل مكان في الإسكندرية ,حتى في الأحياء الراقية ,تخرج في المساء من الدكاكين المغلقة, وتسير في عرض الشارع غير خائفة ,ثم تدخل في دكاكين أخرى ,تنزلق تحت صاج الأبواب وتختفي داخل الدكاكين. في الماضي كانت الصحة تقاوم الفئران ,كانت هناك إدارة تعني بمقاومتها ,يأتون إلى البيوت ,يعطون الناس المصايد ,ويرشدونهم إلى طريقة عملها ,ثم يعودون لأخذها بعد عدة أيام . الآن لا يقاومها أحد . فتوغلت واستشرت . تذكرت إحدى البنايات الكبيرة في شارع صلاح سالم ,حين ذهبت إلى هناك لأسأل عن شروط الالتحاق بمعهد الموسيقى الذي يشغل شقة في البناية الكبيرة ,صعدت الدرجات المتسخة العريضة ,فإذ بفأر كبير يصعد الدرجات بجواري ,وينظر إلي متابعاً دون خوف .

صوت الفئران يتعالى يذكرني برواية الطاعون لألبير كامي ,الفئران كانت السبب في انتشار الطاعون . البراغيث تنتقل من جسدها حاملة الطاعون إلى الإنسان . صوت القطط تعالى هو الآخر ,فأسرعت إلى زجاج الشرفة, فتحته ,ووقفت في الظلام أتابع ما يحدث . القطط كثيرة تحيط بالفئران التي تقفز فوق الحصار ,لكنها لا تهرب ,تعاود مقاومة القطط مرة أخرى.

بالات الورق تصل لقرب الدور الأول العلوي ,يجمعها عمال الشونة إلى أن تأتي سيارات النقل الكبيرة لتحملها إلى شركة الورق ,فيطحنونها هناك ويحولونها إلى ورق جديد .



يقولون أن البدو إذا هاجمتهم الفئران ,لا يقتلونها ,يصطادون فأراً كبيراً ,ويقطعون ذيله ,فيجري بين الخيام من شدة الألم ,فيجرى خلفه كل الفئران الموجودة ,وبذلك يرتاح البدو من الفئران نهائياً.

صاحبا شونة ورق الدشت عملا حوذيين لعربة كبيرة يجرها حصان ,كانا يحملان الصيني من التجار الكبار إلى تجار التجزئة فى شارع السكة الجديدة ,وكان أحد التجار يعطيهما بقشيشاً بعد أن يأخذ منهما البضاعة , مرت الأيام وأفلس هذا التاجر وعمل ساعيا في شركة الورق ,فكانا يأتيان لبيع ورق الدشت إلى الشركة ,ويعطيَّانه بقشيشا لكي ينهي لهما إجراءات صرف الشيك.

الفئران أحاطت بالقطط وناوشتها ,أحدها - حجمه قريب من حجم القطة - قفز في خفة ونبش أظافره في وجه القط الكبير. فصاح القط وانشغل بعيداً بآلامه .

شعرت ببرودة لاذعة ,الشارع يخلو تماماً من المارة ,والشرفات لا يقف فيها أحد أنا الوحيد الذي يتابع الصراع بين القطط والفئران. لماذا لا يقاوم التاجران هذه الفئران ,يأتيان لها بالسم ويضعانه في الطعام ,ذلك ذكرني بزميلي في العمل ,عندما شكوت له من دخول فأر من نافذة المنور إلى شقتى ,قال لي:

- اشتر سماً من الصيدلية قبل أن تذهب إلى البيت . وضعه في قطعة طعمية ,لأن الفئران تحب الطعمية ,واحذر من أن تتحدث في ذلك مع أحد في البيت . وإلا فلن تأكل الفئران شيئاً.

- لماذا ؟

- لأن الفئران ستسمعك ,وستحتاط لذلك ,ولن تقترب من الطعمية الموضوع بها السم .

شونة الورق الممتلئة بالفئران الضخمة ,تدار الآن بمعرفة الأخ الأصغر فقط ,فأخوه الكبير يمتلك مصنعاً لإنتاج الورق ,وترك شقته التي تعلو الشونة ,أغلقها بالأثاث القديم الموجود بها ,وسكن فيلا كبيرة في الرمل . وابتعد عن أخيه لسنوات قليلة ,لكن أولاد الحلال تدخلوا وأصلحوا بينهما , فجاء بعد غياب سنوات عديدة ,وجلس فى الشارع كما كان يفعل منذ زمن , تابعته وقتها مثلما أتابع الفئران الآن . ولم يأت بعد ذلك .

ابتعدت الفئران ,توارت خلف صف بالات الورق العالية جداً ,فلم أعد أرى شيئاً. اكتفيت بسماع الأصوات . يقولون أن الفئران إذا ظهرت فى مكان, فذلك دليل على وجود خيانة فيه ,هذه مأثورات شعبية متداولة . كان الأقدمون يشكّون في زوجاتهم إذا ظهرت الفئران فى البيت ,فيظنون إن هذه إشارة لينتبهوا لسلوك زوجاتهم .

فضلت أن أعود إلى فراشي حيث الدفء ,خاصة أنني لم أعد أرى الصراع أمامي. بحثت فى المطبخ عن البن لأعد لنفسي كوباً منه؛ مادام النوم قد تباعد عن جفوني وأصر على عدم الابتعاد عني. لكنني وجدت علبة البن



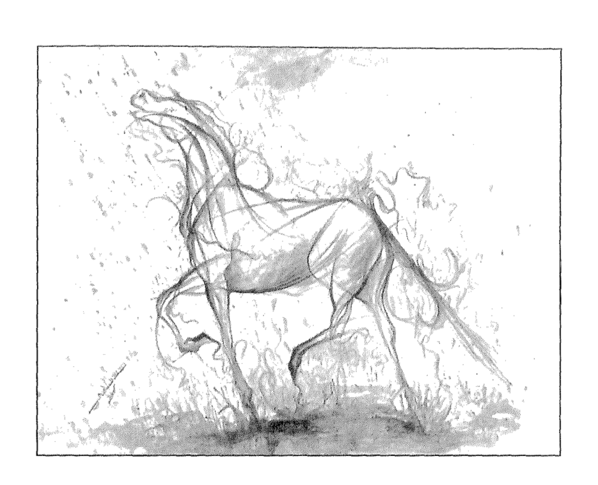
فارغة. عدت غاضباً من نفسي ,فلقد اكتشفت هذا في الصباح ,وانشغلت عن شرائه.

تصاعدت أصوات القطط والفئران ,واضح إنها جاءت من خلف بالات الورق ,لتتصارع أمام شرفتي تماماً. فكرت في الخروج ثانية إلى الشرفة لمتابعتها ,لكن برودة الجو في الخارج جعلتني أشد الغطاء فوق جسدي, وأرفع نصفه الأعلى وأشرد فيما حدث . لقد كان تاجر ورق الدشت الصغير, يصرف الشيك من البنك ,ويعطى النقود إلى أخيه الكبير ,الذي يأخذ النقود منه ويضعها في خزينة حديد بحجرة نومه ,منذ أن عملا مع شركة الورق والشيك يكتب باسم الصغير ,والنقود تودع في الخزينة الموجودة بحجرة نوم الأخ الكبير ,من المعروف أن النقود الموضوعة في الخزينة ملكاً للأخوين معاً, لكن الأخ الكبير ,اشترى قطعة أرض كبيرة جداً ,وأقام عليها مصنعاً للورق باسمه ,وعندما سأله أخوه عن ذلك ,قال له :

– ليس لك مال عندي .

الحمد لله لأنني لم أجد بنّاً في علبة البن ,فالقهوة كانت ستزيد أرقي, وتبعد النوم عن عيني للصباح . فالنوم بعد قليل جعل جسدي يسترخى , ووجدت جسدي قد انزلق ,ونزل تحت الغطاء ونمت .

في الصباح ارتديت ملابسي ,وخرجت من البيت دون أن أفطر, فسأشتري (سندوتشات) الإفطار في طريقي إلى العمل ,فوجئت بجثث القطط ممزقة وملقاة بجوار بالات الورق ,وتاجر ورق الدشت – الذي مازال يمارس عمله في الشونة ,ومازال في سكنه فوقها – يأمر عماله برمي هذه الجثث بعيداً عن الشونة .





مدحت علام

أمسية شعرية في رابطة الأدباء

أحيا الشعراء يعقوب الرشيد، ودخيل الخليفة، ومي الشراد، وحسين الفيلكاوي أمسية شعرية متميزة في رابطة الأدباء في إطار مهرجان الصيف الثقافي الذي نظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وتضمن العديد من الفعاليات الثقافية والفنية المهمة، وحظي هذا المهرجان في دورته الثالثة بإقامة العديد من المعارض التشكيلية، والندوات، وورش العمل.

والأمسية الشعرية التي قدمها الكاتب فهد الهندال في رابطة الأدباء حضرها الأمين العام للرابطة الكاتب عبدالله خلف. والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، ونخبة من الشعراء والمبدعين.

في البداية ألقى الشاعر يعقوب الرشيد قصائده تلك التي بدت قريبة من الوجدان ومتناسقة في مضامينها ورؤاها، كي ينشد قصائد" أثباج النوى" و"عناق الأحبة" و "سبيل الحق" و هذه القصائد قرأها الرشيد بإلقاء مؤثر ليقول في قصيدة "أثباج النوى":

يا ليل قد حطمت يداك حناني

والكأس لم توح بكل بياني

فقضيت ليلي حائراً متوجعاً

حتى تناوح في الظلام جناني

أين الرفيق وأين رفق وداده

لأعايش الأحلام بين جناني

وفي قصيدة "عناق الأحبة" كان الشاعر مزهواً بكلماته بكل التي حلقت في فضاءات الحلم و الحب، والتواصل مع روح الحياة بكل ما فيها من انتشاء صوفي بالإسلام ليقول:

هذي الجزيرة مهدنا أكرم بها

حظيت من الإكرام والإحسان

ثم يقول:

فمحمد فيها دليل رضائه

والكعبة الأولى على الأديان

وألقى الشاعر دخيل الخليفة قصائده متضمنة رؤى خاصة ساقها في إطار فني جذاب، ومن قصائده"لو" وفي اتجاهين" و "شموس" و "عاشقان" و "من حكايات الموتى" ليقول في قصيدة "لو":

لو أن قدماً سهت عن أختها قليلاً.

لداست دمعتي المتخشبة

لو أن كلباً نبح

لنهضت

أجرّ الشارع على نصفي الأسفل

وجاء دور الشاعرة مي الشراد التي عهدناها كاتبة قصة إلا أنها في هذه الأمسية ألقت قصائدها التي باحت فيها بمضامين حسية متنوعة، ومن قصائدها "خطوط حليبية على قميصي" ورسائل قصيرة" و"النذور" لتقول في



قصيدتها الأولى:

في الوقت
يجاوز لون الليل على عجل
يستربل أقدار الغافين بلا حلم
فيولي وجهه شطر الكون
خطاه دم وحنين

واختتم الشاعر علي حسين الفيلكاوي الأمسية بقصائده التي عبرت عن ملامح شعرية متواصلة مع أمل يطمح المتلقي إلى استشرافه ومن قصائد الفيلكاوي "الهواء الخجول" و "امتداد" و "يفيق حلماً" ليقول في قصيدة "الهواء الخجول :

الهواء
يحتضن اللحظة، الأرصفة والدموع
الهواء
الوحيد في شبقه العاطفي
دبق رفاق، مفتون بعضلاته النشوانة.
يمشط شعر الفتيات ويغتصب مشاعرهن
في غاية الهدوء
في أتم الجنون

عبدالعزيز السريع في لقاء أدبي مع طالبات جامعة الكويت:

ضمن التدريب الميداني لطالبات من جامعة الكويت لمقرر الثقافة والأدب في الكويت "الذي تشرف عليه الدكتورة هيفاء السنعوسي، تحدث الأمين العام لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين الكاتب عبد العزيز السريع مع الطالبات في لقاء أدبي بمكتبه عن تجربته مع الكتابة المسرحية، كما دار النقاش بين الطالبات والسريع ، حول العديد من القضايا المسرحية الراهنة، ولقد أوضحت الطالبة ندين محمد أن الكاتب عبد العزيز السريع رائد من رواد المسرح الكويتي، كتب فأبدع، كما أنه أرسى قواعد المسرح الكويتي والخليجي.

وأجاب السريع على العديد من الأسئلة ومنها تأثره بالأحداث العالمية التي عايشها في طفولته، قائلاً: "إن الأحداث العالمية بلا شك تؤثر على بناء شخصية الإنسان مهما كانت الأحداث"، وقال السريع في معرض إجابته على أسئلة الطالبات" المسرح لا يجسد المجتمع ولكنه يعالج القضايا والمشاكل المختلفة التي تعترضه.. والمسرح نموذج قد لا يكون موجوداً في الواقع، فأحياناً يلجأ الفنان إلى الصراخ والمبالغة، وهذا قد لا يوجد في المجتمع.

الإعلان عن جوائز "البابطين" لدورة "شوقي- لامارتين"

اختارت جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح لجائزتها التكريمية الخاصة بالدورة العاشرة" شوقي- لامارتين"، والتي ستعقد في باريس قريباً، كما سبق أن أعلنت المؤسسة عن أسماء الفائزين في جوائزها لهذه الدورة، في مجالات نقد الشعر، وأفضل ديوان، وأفضل قصيدة، فقد اجتمع مجلس أمناء المؤسسة في الكويت وصادق على قرارات لجنة التحكيم، كي تمنح المؤسسة جائزة نقد الشعر مناصبة بين الناقدين الدكتور بسام قطوس والدكتور محمد إبراهيم حور.

وحصل الشاعر رضا رجب على

أفضل ديوان شعر، عن ديوانه "عناب" ، وحصل الشاعر جميل عبد الرحمن على أفضل قصيدة شعر، عن قصيدته، "رسالة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم".

وأصدرت المؤسسة بياناً في هذا الصدد قالت فيه:" لقد دأبت المؤسسة بتوجيهات رئيسها الشاعر عبد العزيز سعود البابطين على توخي المعايير العلمية البحتة في تحكيم جوائزها من خلال نخبة من المحكمين الأكاديميين".

معرض ذخيرة الدنيا " يحط رحاله في متحف اللوفر":

افتتح معرض ذخيرة الدنيا" لدار الآثار الإسلامية في متحف اللوفر في فرنسا، وذلك برعاية صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الصباح ورئيس الجمهورية الفرنسية جاك شيراك، وبحضور وزير شؤون الديوان الأميري الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح، والمشرف العام على دار الآثار الإسلامية الشيخة حصة صباح السالم الصباح، بالإضافة إلى وزير الثقافة الفرنسي رونو دونو دوفابر، ومديرة المتاحف الفرنسية فرانسين ماريانى دوكري، ورئيس متحف اللوفر هنري لوريت والعديد من الشخصيات الفرنسية والكويتية.

والمعرض في شكله العام يتواصل مع الحاضر والماضي، ويمزج الثقافات بتنوعها تعبيراً عن كل الأذواق، والتسامح الذي هو عبارة عن أحد الأهداف لدار الآثار الإسلامية ويضم المعرض فنون المصوغات الهندسية في العصر المغولي والإسلامي.

اليمن :

عبدالله خلف وفهد الهندال شاركا في ندوة "ابن خلدون" في صنعاء:

نظم اتحاد الكتاب والأدباء العرب ضمن دورة مكتبه الدائم في العاصمة اليمنية "صنعاء" ندوة حول ابن خلدون بمشاركة نخبة من الكتاب والأدباء، والنقاد العرب.

وشارك من الكويت في هذه الندوة الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف والكاتب فهد الهندال.

وأخذ بحث الكاتب عبدالله خلف عنوان " ابن خلدون بين العالمية، ونظرية الغاية تبرر الوسيلة" وكان هذا البحث عبارة عن رؤية جديدة ساقها خلف من خلال مخزونه الثقافي والفكري ومعرفته الشاملة بالتراث العربي، ليستهل البحث بقوله:"يعتبر ابن خلدون قمة من القمم في الفكر السياسي العربي، وله طريقة فريدة في البحث والتقصي، ولقد أدخل المنهج العلمي في دراسة الظواهر التاريخية والسياسية والاجتماعية".

وبعد تناوله لفكر ابن خلدون واستفادة المفكرون الغربيون وعلى رأسهم نيقولا ميكافيلي من جمهورية فلورنسا في أواخر القرن الخامس عشر و أوائل القرن السادس عشر، من نظريات ابن خلدون، أكد خلف بالدلائل والقرائن أن أول من



استخدم نظرية الغاية تبرر الوسيلة" هو ابن خلدون وليس كما هو شائع ميكافيلي، وهي النظرية التي استخدامها في مؤامراته، ودسائسه.

وكان بحث الكاتب فهد الهندال بعنوان "النقد الأدبي في مقدمة ابن خلدون" والتي خلص فيها إلى العديد من الحقائق منها أن ابن خلدون لم يقدم نظرية نقدية جديدة في مقدمته، وأنه وقع في تناقض كبير بين آرائه المتعلقة بأهمية الصورة الذهنية وملكة الحفظ والذوق، وأنه اقتصر في استشهاده ببعض المصادر دون غيرها، مع أن المكتبة العربية في عصره شهدت مؤلفات كثيرة لكتاب سبقوه لعصور عديدة، كما حال ابن خلدون في فصل حديثه عن الأدب وقضاياه أن يدعم وجهة نظر مشايخه من علماء المغرب والأندلس حول عدد م القضايا كموقفه من المتنبي والمعري، دون أن يلم بشكل عام بكل الآراء.

المغرب:

فاطمة يوسف العلي شاركت في ملتقى "المرأة والكتابة"

شاركت الروائية فاطمة يوسف العلي في فعاليات الدورة السادسة للملتقى العربي والذي أخذ عنوان "المرأة والكتابة". في مدينة أسفي المغربية.

وكان بحث العلي الذي ألقته في الملتقى بعنوان "أتحدث: فلتحلُ الحياة.. جدلية الخطاب وازدواجية الداخل والخارج"، والذي حرصت فيه على تقديم رؤيتها للإبداع والآداب، والنقد في ما يخص النص الأدبي، كما تحدثت عن تجربتها في مجال القصة والرواية.

ولقد أشارت العلي إلى الدور الكبير الذي لعبه المغفور له بإذن الله تعالى سمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر، وذلك حينما أحاط المرأة الكويتية وبخاصة المبدعة، بالرعاية، والقيمة المثلى والمهمة التي أعطاها الأمير الراحل للمرأة المثقفة والمبدعة والسياسية في الكويت.

ثم تحدثت العلي عن تجربتها في الكتابة الإبداعية، ولقد شارك في الملتقى عدد من المبدعات العربيات من مختلف الدول العربية، وهو ملتقى ينظمه اتحاد كتاب المغرب وتضمن أمسيات شعرية، وندوات وجلسات نقدية.

الأردن

الأسبوع الثقافي العراقي في عمان

أقيم في العاصمة الأردنية "عمان" فعاليات الأسبوع الثقافي العراقي وشارك فيه من الكويت الكاتب عبد العزيز السريع، والمخرج المسرحي فؤاد الشطي، والروائية ليلى العثمان، والكاتب سامي عبداللطيف النصف.

والأسبوع أقيم تحت شعار " عراقيون أولاً، برعاية وزير الثقافة الأردني الدكتور عادل الطويسي، بالتعاون مع وزارة الثقافة في العراق، وذلك من خلال مشاركة أكثر من ٦٠٠ مبدع عراقي،وتضمن الأسبوع الثقافي العراقي معرضاً تشكيلياً، وندوات تتحدث عن إعمار العراق، وطموحات شعبه، ومستقبله، كما احتوت المشاركة على عروض فنية لفرق استعراضية عراقية، وهي



فرقة عشتار والفرقة القومية للفنون والفرقة الموسيقية لمنير بشير.

وشارك في هذا الأسبوع الثقافي عدد من الساسة، والمثقفين والفنانين من مختلف البلدان العربية، والذي يهدف إلى توحيد العراق، ومحاولة الاجتماع مع العراقيين المهاجرين،وتقديم المقترحات، ووجهات النظر الكفيلة بإعمار العراق.

لبنان

درع البيئة الأول للباحث عادل العبد المغني:

بمناسبة صدور كتاب"محطات عبر الأيام" للدكتور بديع أبو جودة" أقيم لقاء أدبي دعت إليه ندوة الجودة ورابطة القدامى في بيروت، حضره العديد من الشخصيات العربية، واللبنانية.

وشارك الباحث عادل العبد المغني في هذا اللقاء بورقة نقدية تحدث فيها عن كتاب"محطات عبر الأيام" بالإضافة إلى كلمة تحدث فيها عن منطقة "جل الديب" قال فيها: يقال أن معنى اسم جل الديب جاء من جال وهي كلمة فصيحة تعني المكان المرتفع والمنحدر من ناحية البحر".

وأشار العبد المغي في كلمة إلى علاقة المودة والحبة بني البلدين الشقيقين الكويت ولبنان،ولقد حظيت كلمته باستحسان الحضور خصوصاً لتضمنها العديد من المحاور التاريخية، والتراثية، ومعلومات عن "جل الدين".

وقدم- في ختام اللقاء- الدكتور بديع أبو جودة "درع البيئة الأول" إلى الباحث، عادل العبد المغني- لإسهاماته في مجال التراث.

المغرب

موسم أصيلة" في دورته الثامنة والعشرين

حظى موسم أصيلة في دورته الثامنة والعشرين ببرامج ثقافية وفنية متنوعة، والذي ينظم في مدينة "أصيلة" في المغرب، بمشاركة العديد من المثقفين،والأدباء والمبدعين العرب.

واحتوت الدورة على ندوة عنوانها"الولايات المتحدة الأفريقية.. إلى أين" من خلال محاور عدة منها التجمعات الإقليمية ومشروع الوحدة الإفريقية، والاتحاد الأفريقي وقدرته على تحقيق الوحدة،والتحالف الأفريقي وغيرها، والندوة الثانية حول الشاعر الراحل ليو يولد سيدار سنغور الذي كان رئيساً للسنغال، وقد كان من أكبر أصدقاء المغرب، بالإضافة إلى ندوات ومحاضرات أخرى تضمنت مواضيع ثقافية مهمة على الساحة العربية والأفريقية والعالمية.

وكان للإعلام أهمية في هذا الملتقى من خلال ندوة "الإعلام في العالم العربي" وقدرته على التواصل مع الآخر غير العربي في ضوء المستجدات، بالإضافة إلى معارض تشكيلية، وفعاليات ثقافية أخرى.





لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية الكويتية نوال القريني

اللوحات الداخلية للفنان محمد سامي



حملة التقديرية

عبدالعزيز سعود البابطين

- من مواليد عام ١٩٣٦/ الكويت.
- شاعر ومن رجال الأعمال المعروفين في الكويت وله نشاط تجاري وصناعي بارز في أوروبا، وأمريكا، والصين، والشرق الأوسط، وله استثمارات متنوعة في عدد من الدول العربية.
- أصدر ديوانه الأول «بوح البوادي» عام ١٩٩٥.
- أصدر ديوانه الثاني «مسافر في القفار» عام ٢٠٠٤.
- عضو اللجنة الوطنية الكويتية لدعم التعليم.
- عضو رابطة الأدباء في الكويت.
- عضو مجلس أمناء المجمع الثقافي العربي في بيروت.
- عضو جمعية فاس سايس الثقافية في المغرب.
- عضو مراسل بمجمع اللغة العربية في دمشق.
- عضو مجلس أمناء «مؤسسة الفكر العربي» وأحد مؤسسيها.

الشهادات الفخرية

١ - شهادة الدكتوراه الفخرية من «جامعة طشقند» في أوزبكستان عام ١٩٩٥ تقديراً لدوره في إثراء الثقافة الإسلامية.

٢ - شهادة الدكتوراه الفخرية من «جامعة باكو» في أذربيجان عام ٢٠٠٠، تقديراً لجهوده في خدمة الأدب والثقافة العربية والإسلامية.

٣ - شهادة الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة اليرموك الأردنية عام ٢٠٠١ تقديراً لعطائه المميز في مجالات الأدب والثقافة والإبداعات الشعرية.

٤ - شهادة الدكتوراه الفخرية في مجال العلوم الإنسانية من «الجامعة القرغيزية الكويتية» عام ٢٠٠٢.

٥ - شهادة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية من «جامعة جوي» في قرغيزستان عام ٢٠٠٢.

٦ - شهادة دبلوم فخرية من «الاتحاد التقدمي الاجتماعي للنساء في قرغيزستان» في مجال دعم الصداقة بين الشعوب في ٢٠٠٢/٤/٢٦.

٧ - شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة الجزائر في ١١ من مايو ٢٠٠٥.

الأوسمة والجوائز

١ - وسام الاستحقاق الثقافي من الصنف الأول من فخامة رئيس جمهورية تونس في ١٩٩٦/٦/١٨.

٢ - وسام «الاستقلال» من الدرجة الأولى من جلالة ملك المملكة الأردنية الهاشمية، تقديراً لدوره المتميز في دعم وتشجيع الحركة الثقافية والشعرية في الوطن العربي في ٢٠٠١/٢/٦.

٣ - درع جائزة الملك فيصل العالمية.

٤ - نال جائزة الدولة التقديرية من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت عام ٢٠٠٢.

٥ - وسام الأرز برتبة ضابط من رئيس الجمهورية اللبنانية ٢٠٠٤.

٦ - في ٢ من ديسمبر ٢٠٠٤ كان موضع حفاوة وتكريم عربي ويمني، حيث منحته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألسكو) جائزتها الذهبية (الوسام الذهبي الممتاز) أثناء انعقاد الجلسة الختامية للمؤتمر الرابع عشر لوزراء الثقافة العرب في القصر الجمهوري بصنعاء، وبحضور وزراء الثقافة العرب ووفود إعلامية عربية وأجنبية، وهو أول رجل أعمال عربي يمنح هذا الوسام.

٧ - في ٢٠٠٥/٦/١٤ قلده سمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح رئيس مجلس الوزراء في الكويت نيابة عن حضرة صاحب السمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح «وسام الكويت ذو الوشاح من الدرجة الأولى» تقديرًا لدوره في دعم ونشر الثقافة العربية في مجالات الأدب والثقافة في العديد من المحافل الثقافية والفكرية العربية والدولية.

٨ - نال جائزة رئيس جمهورية السودان التقديرية للعلوم والآداب والفنون حيث تقلد وسام العلم والآداب والفنون الذهبي برئاسة الجمهورية في الخرطوم بتاريخ ٣١ ديسمبر ٢٠٠٥، وهو أرفع الأوسمة التي تقدمها رئاسة الجمهورية في السودان.

أنواع من التكريم

كرم بأشكال مختلفة من قبل جهات متعددة، ومن ذلك:

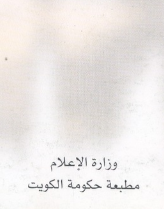
١ - كرمته مجلة العربي في ندوتها السنوية في الكويت عام ٢٠٠٣ تقديرًا لجهوده في مجال الثقافة.

٢ - كرمته جامعة الكويت واحتفت به في أبريل ٢٠٠٤ في «يوم الأديب الكويتي» تقديرًا لجهوده وعطائه في المجال الثقافي والإنساني.

٣ - منحه وزير الثقافة والسياحة اليمني الأستاذ خالد الرويشان «تذكار صنعاء عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٤».

٤ - وفي ٢٠٠٤/١٢/٢ أيضًا وفي مقر مركز الدراسات والبحوث اليمني في صنعاء تم منحه درع المركز، بحضور وزير التعليم العالي اليمني الدكتور عبدالوهاب راوح ورئيس المركز الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح.

٥ - منحته جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في صيدا بجنوب لبنان درع الجمعية في ٢٠٠٥/٦/١٥.



وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت